

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATTILIO COLNAGO FILHO



**AMBIVALÊNCIAS DO SAGRADO**  
**o percurso dos objetos entre a devoção e a coleção**

VITÓRIA  
2011

ATTILIO COLNAGO FILHO

**AMBIVALÊNCIAS DO SAGRADO**  
**o percurso dos objetos entre a devoção e a coleção**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Patrimônio e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Cristina Correia  
Leandro Pereira

Vitória  
2011



Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

C717a Colnago Filho, Attilio, 1955-  
Ambivalências do sagrado : o percurso dos objetos entre a  
devoção e a coleção / Attilio Colnago Filho. – 2011.  
200 f. : il.

Orientadora: Maria Cristina Correia Leandro Pereira.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Igreja Católica. 2. Arte - Imagem. 3. Arte - Conservação e  
restauração. 4. Patrimônio cultural. I. Pereira, Maria Cristina  
Correia Leandro. II. Universidade Federal do Espírito Santo.  
Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

---

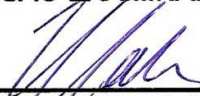
ATTILIO COLNAGO FILHO

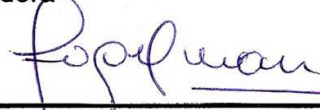
**AMBIVALÊNCIAS DO SAGRADO**  
**o percurso dos objetos entre a devoção e a coleção**

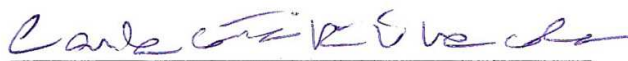
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Patrimônio e Cultura.

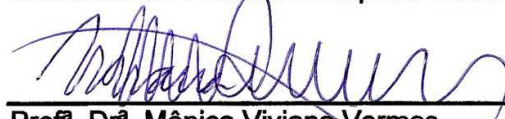
Aprovada em 10 de novembro de 2011.

COMISSÃO EXAMINADORA

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. Maria Cristina Correia Leandro  
Pereira  
Universidade de São Paulo  
Orientadora

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. Patrícia Alejandra Fogelman  
Universidad de Buenos Aires

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. Carla Costa Pinto Francalanci  
Universidade Federal do Espírito Santo

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. Mônica Viviana Vermes  
Universidade Federal do Espírito Santo



Para D. Vivi, que ao me ensinar pendurar santos pelas paredes; distribuir santos pelos móveis; acender velas para os santos e a rezar para os santos antes de dormir e ao acordar, me mostrou caminhos mais simples para viver e conviver com o sagrado.

## Agradecimentos

A orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Cristina Correia Leandro Pereira, pela amizade e respeito na orientação deste trabalho.

As professoras Patrícia Alejandra Folgeman, Carla Costa Pinto Francalanci e Mônica Viviana Vermes, pela amizade, aceitação em participar da banca examinadora e pelas contribuições apresentadas.

A professora Beatriz Coelho, do CECOR/UFMG, que me apresentou, me seduziu e me forneceu os instrumentais para caminhar nos labirintos apaixonantes da restauração.

A Rachel Diniz Ferreira e Raquel Ramos Pimentel, pelo trabalho realizado em conjunto desde os primórdios do Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes/UFES (NCR), uma pela forma objetiva de conduzir as coisas e outra pelo “modo canceriano” (como o meu) de levar a vida, o que me deu forças para coordenar e vivenciar cada trabalho de restauração nestes mais de vinte anos do Núcleo.

A equipe do NCR Albanize Maria de Oliveira Monteiro, Gilca Flores de Medeiros e Marlene da Silva Ferreira e ainda Ivone Droebeil Basílio, pela amizade, seriedade e capacidade de criar uma rotina disciplinada e amorosa com os trabalhos de restauração.

A todos os estagiários do passado e presente que contribuíram com seus trabalhos a constituir o corpus deste trabalho, em especial a Cláudia Kátia Silva, Idésio Francischeto, Marina Caliari, Heloisa Vieira, Javier Libera, Karoline Stelzer, Karine Stelzer, Amábile Selvatice Marchesi, Renato Marianno, Cecília Poltronieri, Camila Gavini, Bruno Salvador, Fabíola Menezes, Fuviane Moreira, Danielle Santos, Vinícius Zocolotti, Ariana Margoto, Adriana Oliveira e Daniele Brunelli.

Por certo sem esse grupo não teríamos construído/constituído um importante órgão que pensa, age e vivencia a conservação do patrimônio cultural neste Estado.

A Fabíola Menezes e Renato Marianno pela amizade tão importante neste processo de ser aluno fora da cronologia da vida.

A Alda Luzia Pessotti pela amizade, pela leitura atenta de vários textos e pela revisão primorosa desta dissertação.

A meus amigos, que mesmo aqui não citados, estiveram por perto, contribuíram com o apoio e entenderam meus momentos.

A Sanio Colnago Santiago pela tranqüila presença e auxílio na formatação deste trabalho.

A família Caliman que fraternalmente sempre me acolheu, em especial a D. Estephania e a Teresa pela presença, sempre e, pelo carinho incondicional.

A companhia felina de Zelda, Jacó e, em especial a Roque e Abel, pela presença nas longas e insones noites.

A Seu João pela constância na vida, carinho no trato, paciência nas coisas e disponibilidade de reler e discutir cada texto produzido, para esta dissertação e para tudo o mais que já escrevi.

Como não podia deixar de ser, aos meus santinhos de casa, que de forma não ortodoxa, velam minhas noites e protegem os meus dias.

E a todas as imagens que, recolhidas do sagrado, permitiram minha aproximação para os trabalhos de restauração, me ajudando a aprimorar as técnicas restaurativas, a criar uma linha de pesquisa e a propiciar a construção efetiva de ações que têm como meta a conservação de nosso patrimônio cultural.



## Sumário

<b>1 . Introdução .....</b>	<b>16</b>
<b>2. Considerações sobre a imagem devocional no Brasil.....</b>	<b>34</b>
<b>3. O percurso das imagens entre a devoção e a coleção .....</b>	<b>50</b>
3.1. As imagens no espaço da igreja .....	54
3.2. O deslocamento das imagens para o museu .....	67
3.3 As imagens despatriadas .....	85
3.4. O abandono do sagrado: as ruínas das imagens.....	106
3.5. A reafirmação do sagrado .....	113
<b>4. Ambivalências do sagrado .....</b>	<b>135</b>
<b>5. Conclusão.....</b>	<b>165</b>
<b>6. Referências.....</b>	<b>172</b>
<b>7. Corpus Iconográfico</b>	
7.1. Acervo das comunidades religiosas .....	180
7.2. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim. IBRAM/ES.....	185
<b>8. Anexos</b>	
ANEXO 1. Acervo do Museu de Arte Sacra do Espírito Santo .....	191
ANEXO 2. Exemplificação de recuperação de leitura das imagens.....	197

## Resumo

Esta dissertação visa realizar uma análise das imagens produzidas para o culto nas Igrejas católicas em seus vários momentos, tendo como ênfase principal seus usos e funções enquanto objeto devocional e suas novas atribuições ao ser deslocado de sua especificidade primeira que era ser objeto de devoção.

O objetivo principal, baseado em referencial histórico-descritivo e estudos de caso, está situado na problemática que propõe indagar o que pode ocorrer quando do deslocamento desses objetos, ao transitarem entre as instâncias sagradas, representadas pelas igrejas e pelo mundo das coisas situadas no lado profano da vida, representado pelas coleções e pelos museus.

**Palavras-chave:** Igreja católica, imagem, restauração, patrimônio cultural.

## Abstract

This dissertation aims to undertake an analysis of images produced for worship in catholic churches in their various stages, with the main emphasis on their uses and functions as a devotional object and in their new features when shifted from its main specificity that had been a object of devotion.

The main objective, based on historical and descriptive reference and case studies, is situated on the issue that proposes to ask what can occur at the moment of the displacement of these objects, when they transit between sacred instances, represented by the churches, and the world of things, located on the profane side of life, represented by the collections and the museums.

**Keywords:** Catholic Church, image, restoration, cultural heritage.



## Lista de ilustrações\*

### 2. Considerações sobre a imagem devocional no Brasil

Figuras 1, 2 e 3: Imagens das catacumbas romanas. Século III.

Figuras 4 e 5: Retábulo da igreja jesuítica de Reis Magos. Nova Almeida, ES.

Figuras 6, 7 8 e 9: Nossa Senhora da Penha. Vila Velha, ES

Figuras 10 e 11: Nossa Senhora da Penha. Vila Velha, ES

Figuras 12 e 13: Nossa Senhora das Neves. Igreja jesuítica de Muribeca, Presidente Kennedy, ES.

Figuras 14 e 15 Nossa Senhora da Conceição. Igreja jesuítica de Guarapari, ES.

Figuras 16, 17, 18, 19 e 20: Sant'Ana Mestra (completa e detalhamento)

Figuras 21 22, 23 e 24: Oratórios.

Figuras 25, 26, 27, 28 e 29: Imagens de oratórios.

### 3. O percurso das imagens entre a devoção e a coleção

Figuras 1 e 2: Igreja de Nossa Senhora da Conceição e igreja de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, MG.

#### 3.1. As imagens no espaço da igreja

Figuras 1 e 2: Capela-mor e Retábulos. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Ouro Preto, MG.

Figuras 3 e 4: Capela-mor e Retábulo. Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, MG.

Figuras 5, 6 e 7: Retábulos. Igreja de Nossa Senhora do Pilar e igreja de Nossa Senhora da Conceição, Ouro Preto, MG.

---

\* \* 1. A numeração das ilustrações segue intermitente, cessa e recomeça a cada capítulo.

2. A referência completa das ilustrações se encontra junto às legendas das mesmas, no decorrer do texto da dissertação.

Figuras 8, 9 e 10: Imagem de Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Pilar. São José e Santana Mestra. Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Museu do Aleijadinho, Ouro Preto, MG.

Figuras 11, 12 e 13: Igreja de Nossa Senhora da Conceição: nave, altar-mor e retábulo lateral, Ouro Preto, MG.

### **3.2. O deslocamento das imagens para o museu**

Figura 1: Detalhe da exposição Os anjos estão de volta.

Figuras 2 e 3: Detalhes da exposição Os anjos estão de volta.

Figuras 4, 5 e 6: Detalhes e vista panorâmica do módulo Arte Barroca.

Figuras 7 e 8: Entrada do Museu do Aleijadinho. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Ouro Preto, MG.

Figuras 9 e 10: Vitrines do Museu de Arte Sacra do Pilar, Ouro Preto, MG.

Figuras 11 e 12: Vitrines do Museu do Aleijadinho, Ouro Preto, MG.

Figuras 13 e 14: Vitrines do Museu do Aleijadinho, Ouro Preto, MG.

Figuras 15 e 16: Vitrines do Museu de Arte Sacra do Pilar e do Museu do Aleijadinho, Ouro Preto, MG.

Figuras 17 e 18: Vitrines do Museu de Arte Sacra do Pilar e do Museu do Aleijadinho, Ouro Preto, MG.

Figuras 19 e 20: Vitrine do Museu de Arte Sacra do Pilar e do Museu do Aleijadinho, Ouro Preto, MG.

Figuras 21 e 22: Vitrines do Museu do Aleijadinho, Ouro Preto, MG.

Figuras 23 e 24: Vitrines do Museu do Aleijadinho, Ouro Preto, MG.

### **3.3. As imagens despatriadas**

Figura 1: Vista de Vitória (início do século XX).

Figura 2: Prospecto e planta da Villa da Vitória (detalhe). Atribuído a José Antônio Caldas. 1767.

Figuras 3, 4 e 5: Colégio dos jesuítas e igreja de São Tiago. Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia e Igreja de Nossa Senhora da Vitória, Vitória, ES.

Figuras 6, 7 e 8: Igreja de São Gonçalo. Capela de Santa Luzia e Convento e igreja de São Francisco, Vitória, ES.

Figuras 9, 10 e 11: Capela de Nossa Senhora das Neves. Igreja, convento e capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Figuras 12 e 13: Demolição da igreja de Nossa Senhora da Misericórdia (1911) e Construção da Assembléia Legislativa (1912).

Figuras 14 e 15: Capela de Santa Luzia. (p. Início do século XX). Museu de Arte Sacra. Altar-mor da Capela Santa Luzia. 196...

Figuras 16 e 17: Museu Solar Monjardim. Jucutuquara, Vitória, ES.

Figuras 18, 19 e 20: Cristo da cana verde, Santa Margarida de Cortona e Sant'Anas Mestras.

Figuras 21, 22, 23, 24, 25 e 26: Reserva técnica do Museu Solar Monjardim. 1993.

Figuras 27, 28 e 29: Restauração do acervo de arte sacra do Museu Solar Monjardim. 2011.

Figuras 30, 31, 32, 33, 34 e 35: Exposições didáticas com o acervo de arte sacra no NCR.

Figuras 36 e 37: Colégio dos jesuítas e igreja de São Tiago – antes e depois da reforma.

Figuras 38, 39, 40, 41, 42 e 43: Imagens do acervo de arte sacra na reserva técnica do NCR. 2010.

### **3.4. O abandono do sagrado: as ruínas das imagens**

Figura 1: Cristo Crucificado (detalhe)

Figuras 2, 3, 4, 5, 6 e 7: Imagem de Nossa Senhora. (frente, verso e detalhes).

Figuras 8, 9, 10 e 11: Provavelmente imagem de uma santa (frente, perfil, verso e detalhe).

Figuras 12 e 13: Provavelmente imagem de uma santa. Centro de Artes/UFES.

Figuras 14, 15 e 16: Nossa Senhora do Carmo

Figuras 17, 18 e 19: Cabeça de santo de roca.

Figuras 20 e 21: Cabeças de santos de roca.

### 3.5. A reafirmação do sagrado

Figuras 1, 2 e 3: Nossa Senhora. Auxiliadora, Marilândia, Nossa Senhora. da Penha, Alegre e Nossa Senhora da Penha, Marataízes.

Figuras 4, 5 e 6: Igreja de Nossa Senhora Auxiliadora, Marilândia, igreja de Nossa Senhora. da Penha, Alegre e igreja de Nossa Senhora da Penha, Marataízes.

Figuras 7, 8 e 9: Procissão na devolução da imagem de Nossa Senhora Auxiliadora, Marilândia.

Figura 10: Procissão na devolução da imagem de Nossa Senhora Auxiliadora, Marilândia.

Figuras 11, 12, 13, 14 e 15: Imagem e procissão de Nossa Senhora da Boa Morte. Igreja de São Gonçalo, Vitória, ES.

Figuras 16, 17, 18 e 19: Imagem de Nossa Senhora da Assunção, antes da saída da procissão. Igreja de São Gonçalo. Vitória. ES.

Figuras 20, 21 e 22: Procissão na devolução da imagem de N. Senhora. da Penha. Alegre.ES.

Figuras 23 e 24: Procissão na devolução da imagem de N. Senhora. da Penha. Alegre. ES.

Figuras 25, 26 e 27: N. Senhora. da Penha. Marataízes. ES.

Figuras 28, 29, 30, 31, 32 e 33: N. Senhora. da Penha. Marataízes. 2011.

Entrega da imagem à comunidade e colocação de roupas e atributos.

Figuras 34, 35, 36, 37, 38 e 39: N. Senhora. da Penha. Marataízes. 2011.

Preparação do andor para a procissão.

Figuras 40, 41 e 42: N. Senhora. da Penha. Marataízes. 2011. Carreata com a imagem.

Figuras 43, 44 e 45: N. Senhora. da Penha. Marataízes. 2011. Carreata com a imagem e colocação no altar

Figuras 46, 47 e 48: N. Senhora. da Penha. Marataízes. 2011. Homilias.

Figuras 49 e 50: N. Senhora. da Penha. Marataízes. 2011. Cantos de louvor.

Figura 51 e 52: N. Senhora. da Penha. Marataízes. 2011. Rituais de reconsagração.

Figuras 53 e 54: N. Senhora. da Penha. Marataízes. 2011. Rituais de reconsagração.

Figuras 55 e 56: N. Senhora. da Penha. Marataízes. 2011. Rituais de reconsagração.

Figura 57: N. Senhora. da Penha. Marataízes. 2011. Colocação da imagem na igreja.

Figuras 58 e 59: N. Senhora. da Penha. Marataízes. 2011. Colocação da imagem na igreja.

#### 4. Ambivalências do sagrado

Figura 1: Santo Antônio. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre

Figura2. Depósito atrás da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre. ES

Figuras 3, 4, 5 e 6. Depósito atrás da capela-mor. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre. ES.

Figuras 7, 8, 9, 10, 11 e 12: São Vicente de Paula.

Figuras 13, 14, 15 e 16: Santa Cecília

Figuras 17, 18, 19 e 20: Cristo crucificado, Sagrado Coração de Jesus, São José e Nossa Senhora da Penha.

Figuras 21, 22, 23, 24 e 25: Imaculado Coração de Maria, São Sebastião, Nossa Senhora da Piedade, São Jorge, Senhor dos Passos.

Figuras 26, 27, 28 e 29. Visita técnica e intervenções de conservação nas imagens.

Figuras 30 e 31: Imagens de Alegre sendo restauradas no NCR

Figuras 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38 e 39: Santo Antônio. Antes e depois do processo de restauração.

Figuras 40, 41 e 42: devolução das imagens. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre. ES.

Figuras 43 e 44: devolução das imagens. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre. ES.

Figuras 45, 46, 47, 48 e 49: Procissão de *Corpus Cristi*. Marilândia. ES.

Figura 50: Procissão de *Corpus Cristi*. Marilândia. ES.

Figuras 51, 52 e 53: Preparação dos andores para a procissão.

Figura 54: Santo Antônio no andor. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre. ES.

Figuras 55, 56 e 57: Santo Antônio: procissão. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre. ES.

Figura 58: Santo Antônio: procissão. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre. ES.

Figuras 59, 60, 61 e 62: Disposição das imagens na igreja após a procissão. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre. ES.

Figuras 63: Imagem de Santo Antônio de volta ao depósito. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre. ES.

Figuras 64: Imagem de Santo Antônio de volta ao depósito. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre. ES.

## 5. Conclusão

Figuras 1 e 2: Vitruines do Museu do Aleijadinho e do Museu de Arte Sacra do Pilar.Ouro Preto. MG.

Figura 3: Vitruines do Museu do Aleijadinho. Ouro Preto. MG.

## 7. Corpus iconográfico

### 1.ACERVO DAS COMUNIDADES RELIGIOSAS

Figuras 1 e 2: Nossa Senhora do Rosário. Vila Velha.

Figuras 3 e 4: Sagrado Coração de Jesus. Vila Velha.

Figuras 5 e 6: Nossa Senhora das Dores. Nova Almeida.

Figura 7: Nossa Senhora da Consolação. Cachoeiro do Itapemirim.

Figura 8: Nossa Senhora da Glória. Vitória.

Figura 9: Nossa Senhora da Penha. Pindobas.

Figura 10: Nossa Senhora da Saúde. Baunilha

Figuras 11 e 12. Nossa Senhora do Amparo. Vila de Itapemirim.

Figuras 13 e 14: Imaculado Coração de Maria. São Silvano.

### 2.ACERVO DE ARTE SACRA DO MUSEU SOLAR MONJARDIM. IBRAM.ES.

Figuras 15,16,17,18 e 19: Nossa Senhora da Conceição.

Figuras: 20, 21 e 22: Nossa Senhora.

Figuras 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 28: Sant'Ana.

Figuras 29, 30 e 31: Santo Antônio

Figuras 32, 33, 34: São João Batista.

Figuras 35, 36, 37 e 38: Santa Luzia, Santa Margarida de Cortona, Cristo da Cana Verde e São José.

Figuras 39, 40, 41 e 42: Anjos.

## 1. Introdução

Este trabalho teve seu início há muito tempo, no contexto de uma pequena vila do interior, formada em sua maior parte por imigrantes italianos e, como não podia deixar de ser, católica. Foi lá onde comecei minha aproximação com os elementos do sagrado, nos últimos anos da década de 1950, período em que a Igreja tinha ainda o seu poder estabelecido de forma muito marcante neste país.

Naquela vila todos os eventos do calendário civil estavam sempre relacionados com o calendário religioso, nos seus diversos períodos litúrgicos, percebidos pela modulação das cores utilizadas nas toalhas e paramentos da igreja, que comunicavam em qual período do ano estávamos, e nele, o que deveríamos padecer ou comemorar.

Esse foi o mundo em que vivi até a adolescência e que trago guardado onde se pode unir o que há de mais caro e saudosos. Com isso, conservei para sempre o gosto pelos rituais, o medo dos escuros, a necessidade do cheiro de flores com vela derretida, a devoção e paixão pelos santos mártires e pelas madonas. São essas memórias que moldaram minha conduta, e de alguma forma, o fio condutor que delineia e organiza o meu fazer, enquanto artista plástico, restaurador e pesquisador.

Essa paixão pelos elementos do sagrado tomou força, principalmente, entre as décadas de 1980 e 1990, com a participação nos Festivais de Inverno, promovidos pela UFMG, nas cidades históricas de Minas Gerais. Esse novo alumbramento se dá agora pelo viés da arte – o encontro com as igrejas barrocas, sua profusão de imagens sacras ricamente esculpidas e policromadas, suas talhas douradas que emergiam dos escuros e do drama contido nos seus excessos

Meu contato com as imagens cristãs se tornou diário após o curso de Especialização em Conservação e Restauração em Bens Culturais Móveis, realizado no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis/CECOR/EBA/UFMG, 1988-1990. Neste curso, além das atividades específicas da área de restauração, acabei por consolidar de forma mais intensa o contato com o universo iconográfico do barroco, as técnicas



construtivas das esculturas policromadas, e dessa forma norteando o universo por onde iria transitar daí por diante, não apenas no sentido material, mas principalmente em sua densidade simbólica.

No início da década de 1990, consolidei uma proposta no Centro de Artes da UFES relacionada à instalação definitiva de um Núcleo de Conservação e Restauração de pinturas de cavaletes e esculturas policromadas, que coordenei desde este período até o ano de 2008. Em seus ateliês, trabalha-se com o restauro de imagens provenientes das igrejas de várias regiões do estado, impregnadas com a força de objeto devocional e também com esculturas com caráter agora museológico, em especial às que são objetos desta discussão.

Desta forma, o recorte pretendido para a realização deste texto não poderia estar apartado desse contato tão de perto com as imagens, do encantamento com seus mistérios, do que venho urdindo como uma conduta de vida. Nesse caminho encontro eco nas palavras de Cassirer, quando afirma que

se o historiador conseguisse apagar sua vida pessoal nem por isso lograria maior objetividade; pelo contrário, se privaria do próprio instrumento de todo pensamento histórico. Se apago a luz da minha experiência pessoal, não poderei ver nem julgar a experiência dos outros (1977, p. 295).

Assim, qualquer pesquisa pretendida sempre estaria inscrita no circuito permeado pelas ações do pesquisador. Daí situar, neste trabalho, a importância da religião – no sentido do termo latino, que tem sua forma etimológica derivada de *religio*, de *religare* –, que traz em seu bojo os laços que unem os homens à divindade, formando um conjunto de relações de práticas rituais entre a instância terrena e outra superior, à qual rendem cultos, de forma individual, mais intimista, ao entabular conversas com os pequenos santos nos oratórios domésticos, ou com aqueles levados em bolsas e carteiras para uma proteção que se faz constante. E insistindo também na importância dos cultos coletivos que se manifestam nas igrejas em rituais que se repetem de forma sistemática, que renovam, reafirmam e reatualizam o caráter divino das imagens e dos objetos de devoção.

Ao falar de religião, está-se intimamente ligado aos territórios habitados pelas coisas que compõem o “sagrado”. Nesse sentido, não como se aproximar

dessas instâncias sem recorrer à obra clássica de Rudolf Otto (2007), “O sagrado”. Nela, o autor coloca o sagrado como uma categoria de interpretação e avaliação que somente pode ser remetida ao contexto religioso, onde situa o *numinoso*, termo derivado do latim, *numen*, que significa deidade ou influxo divino, o princípio ativo presente na totalidade das religiões, portador daquilo que é singular, da idéia do bem absoluto.

Otto vai dividi-lo em duas partes: na primeira, situa os aspectos ditos racionais, palpáveis, com conceitos de ética e moral que podem ser apreendidos de forma clara, que dizem respeito ao que nosso entendimento apreende e interpreta, o que pode ser explicitado em um conceito. Na outra parte, situa os elementos relacionados ao que não pode ser entendido de forma racional, que escapa à primeira apreensão, sendo possíveis de captar somente enquanto sentimento religioso onde vai situar-se o *mysterium*, que se subdivide em *mysterium tremendum* e *mysterium fascinans*.

O *tremendum*, com seu conteúdo que amedronta, que faz tremer, é manifestado pelo temor místico a um Deus onipresente e onisciente, que tudo vê, que tudo pode, que tudo sabe. Esse mistério vai sempre nos remeter à surpresa diante do que é secreto, incompreensível, inexplicável e, portanto, ameaçador.

O *fascinans*, que vai nos trazer a consciência de que precisamos buscar a dignidade através da purificação, nos coloca em estado de prudência e de respeito perante a Deus. De alguma forma, o *fascinans*, imbuído de valores éticos e morais, nos ajuda a entender como os elementos do numinoso se manifestam nos sentimentos, como arrebatam a alma do fiel deixando-o em estado de maravilhamento diante das coisas do sagrado.

Desse modo, o Sagrado vai sempre se apresentar como portador de uma ambiguidade, que contribui para a elevação de seu caráter excelso – como algo que deve ser temido, ameaçador e ao mesmo tempo encantador, fascinante. Este movimento pendular entre suas formas de apreensão, de acordo com Otto, tem uma razão muito especial de ser.

[...] o fato de os elementos irracionais numa religião se manterem sempre vivos e ativos preserva-a de virar racionalismo. O fato de ela embeber-se ricamente de elementos racionais preserva-a de decair para o fanatismo ou

misticismo e neles permanecer, capacita-a a ser a religião de qualidade, civilizada, universal [...] (2007, p178).

Pelo próprio modo com que a religião católica trabalha sua doutrina, quando faz a leitura da Bíblia Sagrada e a traduz nas homilias, e ainda em suas formas de ensino na catequese, cria-se muitas vezes a impressão de que os aspectos racionais ocupam o primeiro plano, são mais enfáticos e perceptíveis que os espirituais. Mas, nas palavras de Otto:

[...] não causa surpresa que o racional ocupe o primeiro plano, uma vez que toda linguagem, enquanto construída de palavras, pretende transmitir principalmente conceitos. E quanto mais claros e unívocos os conceitos, melhor a linguagem. Porém, mesmo que os atributos racionais geralmente ocupem o primeiro plano, eles de forma alguma esgotam a idéia da divindade, uma vez que se referem e têm validade apenas para algo *irracional*. Embora não deixem de ser atributos *essenciais*, eles não passam de atributos essenciais *sintéticos*, e somente enquanto tais é que eles serão entendidos adequadamente, ou seja, quando forem atribuídos a um objeto como seu portador, que por meio deles ainda não chega a ser reconhecido, mas precisa ser reconhecido de outro modo próprio [...] (2007, p. 34).

O problema colocado está em como levar esses conceitos também para as imagens, às quais vai-se reportar a todo o momento. Há que se admitir que elas devem ser apreendidas de alguma forma, se assim não o fosse, nada poderia ser afirmado sobre elas. Dessa maneira há o que apreender pelo pensamento conceitual, pelo que pode ser estudado ou proposto de forma racional, e o que escapa a essa apreensão, que somente pode ser percebida pelo sentimento religioso a partir também da experiência religiosa.

Este texto tem ênfase no que está contido nos elementos impregnados do numinoso, uma vez que pertencem ao plano da vivência religiosa e dos mistérios que cercam as coisas divinas. Interessa-me, como pesquisador e restaurador, as reações que são vivenciadas diante do objeto que está pleno do sagrado, com o que não pode ser explicado mas sentido, o que nas palavras de Eliade pode ser definido como hierofania, que é “[...] algo de sagrado que se nos revela [...]” (2001, p. 17). Estas sensações podem ser sintetizadas nas celebrações católicas, quando na transubstancialização o celebrante proclama “esse é o mistério da fé”, e tudo a sua volta silencia, pois o numinoso altera o estado da alma do homem religioso, que a ele se abre e nele mergulha.

Torna-se importante aqui salientar como esses elementos, colocados em sua forma dialética, sempre estiveram presentes na formação de quem teve sua fundamentação de fé na religião católica.

É importante também deixar claro que o termo “sagrado”, que a todo o momento vai aparecer nesse trabalho, está utilizado de acordo com o conceito proposto por Eliade, que o determina como algo oposto ao profano – o sagrado, localizado no que é o incomum, com significado especial em nossas vidas – e o profano inserido nas coisas comuns, no cotidiano, no corriqueiro que carece de significado especial. Nas palavras desse autor,

[...] onde o sagrado se manifesta (...) o *real se revela*, o Mundo vem à existência. Mas a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um “Centro”, no “Caos”; produz também uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro [...] (2001, p. 59).

Assim sendo, dois aspectos são de fundamental importância ao trabalhar com as imagens. Um está ligado diretamente a sua propriedade enquanto corpo físico, com suas diferentes matérias, de acordo com o suporte em que foram confeccionadas, e que estão ligados a fatores como peso, forma, cor, textura, e tantos mais atributos definidos pelo artista seu criador.

O outro aspecto está fundamentado no deslocamento dos sentidos religiosos, sociais e culturais ocasionados no seu caminhar entre uma e outra instância.

Não é prioridade deste texto discutir em profundidade a natureza e o alcance das imagens como cultura material inseridas nos espaços dos museus, ao colecionismo e suas implicações culturais e sociais. Os museus escolhidos para a produção deste texto têm a função tão somente de serem parâmetros de comparação com as igrejas e com os elementos nelas presente em sua contínua missão devocional.

O objetivo principal do texto é ater-se à problemática que propõe indagar o que ocorre quando do deslocamento dos objetos, ao transitarem entre as instâncias eminentemente ocupadas pelo sagrado, representada pelas igrejas

e pelos museus, e as possíveis implicações entre os públicos que ocupam esses espaços.

Estas características são historicamente produzidos e movimentados pelos grupos sociais onde as imagens estiveram ou onde ainda estão inseridas, abarcando toda uma gama de questões, como sua produção nos ateliês, sua consagração, sua comercialização, suas formas de aquisição e de utilização, seja como objetos decorativos ou devocionais.

Para tanto, há a necessidade de se buscar um sentido que vai além do objeto em si. Naturalmente, suas matérias constitutivas e as formas que lhes conferem identidade são elementos mais importantes para uma leitura dos mesmos, que permita avaliar influências diretas ou indiretas sobre os vários caminhos que poderão ser empreendidos para buscar o seu entendimento.

Torna-se também importante esclarecer que ao localizar as imagens, prioritariamente, em seu aspecto devocional, não tive a pretensão de encerrá-la em uma única categoria. Como Baschet enfatiza, não se poderia encerrá-las em uma função específica, pois “[...] falar de ‘imagem devocional’ apresenta o perigo de fechar a imagem em uma função única, prevista desde sua realização e imutável, enquanto que a utilização devocional pode se dar em uma obra que possui outras funções, cultural, litúrgica ou política [...]” (1996, p. 15). Não há como isolá-las completamente do mundo que as cercam, de tal forma que estas funções podem variar de acordo com a comunidade onde estão inseridas, dos rituais realizados e ainda podem se transformar, acompanhando a evolução desses conceitos.

A ênfase que coloco no aspecto devocional está justificada na referência às esculturas confeccionadas, para atuar nos rituais católicos e, por conseguinte, não poderia deixar de tratar de diferentes questões conceituais e teóricas, que se localizam na dialética entre os aspectos de pertencimento e de não-pertencimento que envolvem as imagens definidas como objeto desse estudo.

Para tanto, optei por desenvolver este trabalho a partir de um referencial histórico-descritivo, com embasamento em autores com os mais diversos enfoques que já se propuseram a estudar este assunto e com pesquisa documental em fontes primárias e secundárias.

Além das imagens das igrejas e museus de Ouro Preto, MG, foram utilizadas para este estudo as esculturas policromadas restauradas pelo Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes da UFES (NCR), no período compreendido entre 1995 e 2011, pertencente às igrejas tanto da capital como do interior do estado, bem como o acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim/IBRAM/ES.

Este texto busca entender as principais funções das imagens devocionais, no sentido de contrapô-las com as imagens que, por vários motivos, perderam seu lugar como mediadoras entre os homens e as instâncias divinas, tornando-se, a partir daí, peças de museus.

Talvez a principal questão desta dissertação, e que lhe dá título, é a da ambivalência do sagrado. As demais questões, também importantes, foram ordenadas segundo o que inferi ser a melhor forma para encadear e construir um pensamento que obteve a forma final aqui apresentada.

O segundo capítulo, denominado “Considerações sobre a imagem devocional no Brasil”, está organizado em uma abordagem a respeito da imagem cristã, contextualização esta que se faz necessária para a pesquisa empreendida, visto sua importância para a religião católica desde pelo menos o século III. Nesta abordagem, procurei colocar em paralelo, entre outros aspectos, a história das imagens cristãs, seus processos construtivos, seus usos e funções, na intenção de melhor compreender a sua abrangência na religião católica e, ao mesmo tempo nortear a sua evolução no Brasil.

Como auxiliares na delimitação desse eixo cronológico, utilizei em todo o texto reproduções de imagens encontradas no Espírito Santo, que ainda necessitam de visibilidade e pesquisas para o seu real conhecimento e valorização. Neste acervo, encontrei desde uma imagem quinhentista – a mais importante delas, não somente pela sua história, mas principalmente por ser a padroeira do Estado, tornando-se assim seu principal ícone religioso – e um grande número de imagens dos séculos XVIII ao XX.

A grande importância dessas imagens é estarem incluídas nos preceitos da Igreja Católica, que, de acordo com Oliveira (2008, p. 26), sempre acreditou na existência de elementos incumbidos de realizar o intercâmbio entre o mundo composto pelas coisas materiais, e o outro mundo, o não material, composto pelas coisas relacionadas com o espiritual. Essa ligação sempre aconteceu

pela intercessão dos santos, com sua função dialética que separa e une. Ao mesmo tempo em que estão em uma dimensão superior frente aos homens, eles os acolhem e os aproximam do sagrado e de um Ser superior ao qual estão ligados. Mas as imagens também, de certa forma, incumbem-se dessas tarefas.

O culto às imagens sacras no Brasil desenvolveu-se no processo da colonização europeia, estando essa terra ligada diretamente a Portugal, um país essencialmente católico, que aqui impôs não somente sua religião, mas a forma de professá-la, incluindo também as organizações arquitetônicas, escultóricas e pictóricas. De acordo com Niemeyer, “[...] os portugueses dispunham de numerosos arquitetos, mestres-de-obras, pedreiros, marmoristas, carpinteiros, marceneiros e artesãos [...]” (1982, p. 29), que construíram as primeiras edificações religiosas e as decoraram com o requinte aprendido na metrópole.

A arte religiosa aqui construída teve sua máxima expressão no período barroco, principalmente em decorrência do processo de miscigenação cultural, deixando como herança uma infinidade de obras com influências da mão de obra e da fatura criativa de mulatos, africanos e indígenas, imbricados na troca simbólica do fazer artístico. Estas particularidades podem, hoje, ser observadas em diversas igrejas do Brasil, nos seus retábulos, em sua decoração, seja interna ou externa e na sua imaginária.

Durante o período colonial a arte produzida no Brasil estava ligada diretamente à Igreja, quando os ideais da Contrarreforma definiam as ações modeladoras da sociedade, com interesses intimamente ligados à doutrina e à propagação da fé definidas pelo Concílio de Trento. Nas recomendações escritas deste concílio, tive acesso às proibições de temas heréticos e irrelevantes e o incentivo à propagação de representações da Virgem Maria, dos santos, dos anjos, que se materializaram em um incontável número de imagens que tinham a incumbência de instruir e evocar a fé nos fiéis.

A produção de objetos com finalidades litúrgicas sempre foi diversificada, influenciada prioritariamente pela grande extensão territorial do Brasil, pelas distâncias entre as vilas mais desenvolvidas e as perdidas nos rincões mais distantes. Essa diversidade não se apresentava somente no método construtivo, por exemplo, na arquitetura, que no litoral se configurava

em igrejas com largas paredes de pedra e cal, e as do interior com paredes mais delicadas construídas com o método de pau-a-pique, como também na diversidade dos materiais utilizados na produção das imagens.

Essa diferença ia para além da materialidade, estava também presente na forma de organizar e professar a fé. No litoral, fazia-se presente a tenacidade e a erudição dos jesuítas e ainda das ordens primeiras, enquanto que no interior, principalmente em Minas Gerais, onde apenas podiam estar presentes as ordens terceiras. Estas que agiam diretamente na instalação das igrejas, na definição da religiosidade e, conseqüentemente na construção de toda uma produção de bens integrados á elas.

A produção desses objetos para os cultos sagrados, no primeiro momento, era realizada somente pelos membros ligados à Igreja, sendo eles religiosos ou irmãos leigos. Com o tempo essa produção acaba se multiplicando em uma grande quantidade de oficinas, atendendo a encomendas de uma camada populacional mais abastada das cidades, como também do interior, representada pelos senhores de engenho que adentravam o país com seus escravos. Eram eles, dessa forma, os responsáveis pela construção de várias igrejas e capelas nas pequenas vilas e fazendas.

No terceiro capítulo inicio a discussão que trata do percurso das imagens entre a devoção e a coleção. Ele é organizado em cinco partes, onde são abordados aspectos relacionados às imagens no espaço da igreja; o seu deslocamento para os museus; as imagens despatriadas; as que foram abandonadas pelo sagrado e as que mantêm sua força como imagens devocionais.

Quanto aos itens que contêm as categorias que definem os aspectos das imagens no espaço das igrejas e do seu deslocamento para os museus, a escolha do objeto de estudo recaiu sobre duas igrejas situadas na cidade de Ouro Preto, MG, – a igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias e a igreja de Nossa Senhora do Pilar –, pois elas continuam a ter suas atividades regulares ligadas à liturgia, como também mantêm em seu espaço construtivo dois importantes museus com tutela eclesiástica, respectivamente o Museu do Aleijadinho e o Museu de Arte Sacra do Pilar

Especificamente para estas partes deste trabalho, tive um aporte mais significativo na obra de Jean Baudrillard (2006), “O Sistema dos objetos”, com



a utilização principal de sua discussão sobre os sistemas de ambiências. Por meio de seus escritos pude elucidar as diferenças que identifiquei como fundamentais para o entendimento da mudança significativa da simbologia e da significação das imagens ao deixarem o espaço da igreja, onde estiveram referenciadas e reverenciadas como objetos sagrados e intermediários entre os homens e as divindades. A obra deste autor também me possibilitou discutir o novo lugar das imagens, conseguido, simbolicamente, ao atravessar o umbral de apenas uma porta, pois ao adentrar e compor o acervo dos museus perderam seus usos e funções primeiras, para os quais tinham sido criadas, onde, talvez, estivesse a sua tarefa mais importante, ou seja, trazer para o cotidiano dos fiéis a presença física do divino.

Com o crescimento da ocupação territorial do Brasil, as imagens dos santos acabaram por assumir um papel dos mais preponderantes no processo de evangelização, pois, de acordo com Oliveira, citando as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, prescritas no Livro Quatro, Título XX, que, seguindo as ordenações definidas pelo Concílio Tridentino, ordena que nas igrejas

[...] se ponham as Imagens de Cristo Senhor nosso, de sua sagrada Cruz, da Virgem Maria nossa Senhora, e de outros santos que estiverem Canonizados ou Beatificados, e se pintem retábulos ou se ponham figuras dos mistérios que obrou Cristo nosso Senhor em nossa Redenção, porquanto com elas se o povo fiel em trazer à memória muitas vezes, e se lembram dos benefícios e mercês que de sua mão recebeu e continuamente recebe, e se incita também, vendo as Imagens dos Santos e seus milagres, a dar graça a Deus nosso Senhor e aos imitar [...] (2000, p. 233).

Diante desta realidade, a Igreja Católica, ao reafirmar os ideais defendidos na Contrarreforma, consolidava a importância de veneração às imagens, que a todo o momento recontavam ao fiel a história do santo, a forma de seu martírio, suas virtudes e atos de subordinação à Igreja. Esse processo atualizava cotidianamente a sua hagiografia e fornecia os exemplos que deveriam ser seguidos pelos homens religiosos, que ao proferirem repetidas vezes suas orações jaculatórias, aos santos protetores, teriam suas preces chegadas a Deus por meio de seus fiéis intermediários

Agora, no espaço do museu, num jogo de perdas e ganhos, as imagens assumem novos significados, novos usos e funções. Não saem mais nos

andores, não recebem mais honrarias como velas e flores, não ouvem mais as preces ou as súplicas – passaram de ouvintes e mensageiras a objetos artísticos, a figuras “quase falantes” –, que agora contam histórias sobre um povo, uma cidade, uma região, enfim sobre um período histórico e suas ingerências religiosas, políticas, econômicas e sociais e tantas mais que possam estar guardadas em seus segredos.

O que na verdade ocorreu foi uma forma diferenciada das imagens serem festejadas. No museu, elas são solenizadas pela organização museológica. Nesta nova ordem fica evidente a utilização dos procedimentos contemporâneos, que se apropriam do desenvolvimento tecnológico dos materiais e de sua forma de utilização. Estes elementos vão estar presentes nos materiais empregados na construção e na iluminação das vitrines, na forma de confecção e fixação dos elementos informativos como textos, fotografias e gráficos, na cor das paredes, na música ambiente, enfim há, propositalmente, uma armadilha calculada para apreender os olhares, e de outra forma, a alma dos que adentrarem a penumbra de seus labirintos.

O item que apresento um grupo de imagens, que denominei de “despatriadas”, é representado pelas imagens que compõem o acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim/IBRAM/ES.

Este acervo, originalmente, fazia parte do Museu de Arte Sacra do Espírito Santo, que funcionou na capela de Santa Luzia, no centro de Vitória, no período de 1945 a 1966, quando foi desativado. Desde então, essas esculturas encontram-se apartadas da comunidade, fechadas em reservas técnicas, não cumprindo mais nenhuma de suas funções. As devocionais, perdidas desde que foram retiradas das igrejas e residências e, as museológicas, com ênfase no seu estatuto histórico-estético, também perdidas e se mantendo escondidas neste longo caminho. Como não mais se mostraram desde então, foram relegadas ao esquecimento.

É importante aqui localizar de forma cronológica a formação do referido acervo, que teve seu primeiro desenho com a demolição das igrejas de Vitória, no processo de modernização da vila, no início do século. XX, que vinha aprisionada em um longo e penoso período colonial.

Embora a sequência dos fatos relatados procure ser cronológica e gradual, não pretendo atribuir significações diferenciadas ou de maior

relevância para os fatos históricos e sua relação com o desenvolvimento da cidade de Vitória e de sua gente. De acordo com Veyne,

[...] no campo da historicidade não existe hierarquia entre os eventos, nenhuma área domina a outra e, em todo caso, não a absorve. Quando muito, certos fatos, podem ser considerados mais importantes que outros. Essa importância depende, totalmente, dos critérios escolhidos por cada historiador e não tem uma grandeza absoluta [...]. (1992, p. 21).

A mudança significativa da vila de Nossa Senhora da Vitória teve início com Jerônimo de Souza Monteiro, como Presidente do Estado no período de 1908 a 1912. Os fatos ocorridos, como não podiam deixar de ser, eram o reflexo exato do que acontecia com a elite pensante deste país, que tentava, a duras penas, sair de um longo período colonial, portanto considerado antigo. Era o momento propício para uma ruptura com o passado e era, para tanto necessário, a qualquer custo, fazer e trazer para o Brasil os processos de modernização que aconteciam na Europa, definidos principalmente após as transformações ocorridas na cidade de Paris. Essa tentativa de ruptura com o século anterior foi definida por Le Goff, ao afirmar que,

[...] a revolução do moderno data do século XX. A modernidade, analisada até então no plano das “superestruturas”, define-se, daqui em diante, em todos os planos considerados importantes pelos homens do século XX: a economia, a política, a vida cotidiana, a mentalidade [...] (2003, p. 197).

A chegada do novo século encontrou o estado com a maioria da população dedicada ao trato da terra, dedicando-se “[...] às culturas de café, cacau, algodão, cana-de-açúcar, milho e arroz [...]” (OLIVEIRA, 2008, p. 438). No que diz respeito à comunidade católica, o ato mais importante foi a criação, pelo papa Leão XIII, da Diocese do Espírito Santo, com sede em Vitória, tendo como primeiro bispo Dom João Batista Correia Nery, o qual tomou posse em maio de 1897.

Durante o governo de Jerônimo Monteiro o estado teve um crescimento significativo com a abertura de estradas e o apoio necessário para o crescimento da produção agrícola e pecuária, como também do ensino. Porém, a mudança mais significativa ocorreu na capital, conforme relata Oliveira:

[...] Vitória transformou-se em cidade moderna, dotada de serviços de água, esgotos, luz e bondes elétricos. Rasgaram-se novas ruas. Surgiram a Vila Moscoso e seu bellissimo parque. Os principais edifícios públicos foram reconstruídos, inclusive o antigo colégio dos jesuítas – que sofreu remodelação completa [...] (OLIVEIRA, 2008, p. 442).

Essa necessidade de modernização que ocorreu pelos vários sítios do Brasil e do mundo, com o objetivo de adaptá-los aos avanços científicos e tecnológicos, trouxe alterações significativas nos hábitos e na aparência das cidades.

Esse processo de modernização acabou por gerar um movimento de destruição constante e avassalador. Naquele momento, não se levou em conta o protótipo histórico da vila colonial, que com a importação de novas ordens arquitetônicas foi transformada em um conjunto eclético – que se tornou o símbolo de progresso.

A nova cidade que começava a despontar só poderia acontecer com a demolição das casas coloniais, das áreas circundantes das praças e das igrejas, e ainda das próprias igrejas, com ênfase no embelezamento, no higienismo e na geometrização, confrontando a jovialidade e organização da nova urbanização com a paisagem colonial, implantada sem uma ordem pré-estabelecida. A respeito do processo de modernização, Derenzi comenta:

[...] Completou-se o ato de barbárie contra a tradição da cidade, destruindo-lhe os monumentos de sua fundação. Já nada mais lembra aquele ambiente seiscentista do povoamento da ilha. Misericórdia, Colégio e Santiago com suas torres vigilantes, tudo foi abaixo num falso sentimento de “descolonizar” a cidade minúscula, mas heróica [...] (1995, p. 111).

Mas o ímpeto dessa modernização continuava, e por fim, acabou também destruindo a nova cidade, fazendo com que ao seu final restassem pouquíssimos monumentos do período colonial, como também do seu período posterior – o eclético. O que não foi destruído foi sendo alterado ou sufocado por uma cidade que crescia de forma desgovernada a sua volta.

Nesta dissertação procuro recuperar um pouco desse processo e circunscrevê-lo em uma parte do acervo cultural que de alguma forma se salvou – as esculturas policromadas que fizeram parte do primeiro Museu de Arte Sacra do Espírito Santo. Este acervo é, em sua maior parte, composto

com obras provenientes das igrejas do período colonial e depois ampliado com doações. Estas imagens, mesmo sendo salvas da destruição, não tiveram muita sorte.

Este acervo é constituído de imagens que saíram dos conjuntos retabulares e que se tornaram peças de arte independentes e musealizáveis, que tiveram a sua dessacralização quando ingressaram na coleção, onde os critérios adotados para sua classificação e exibição são todos de ordem material, prevalecendo as particularidades estéticas e formais.

Embora já com uma grande parte de peças restauradas, não há pelos órgãos competentes nenhuma ação efetiva que possa sinalizar seu retorno. Este grupo de imagens, importantes enquanto documentação de uma época e por se constituírem a única possibilidade de um museu de arte sacra no estado, estão abandonadas pelo sagrado e não conseguem se elevar ao status de objetos com valor estético e histórico, e aguardam, melancólicas, no escuro dos armários e das reservas técnicas, a possibilidade de estarem novamente no mundo das coisas que foram feitas para serem vistas.

Quanto ao item 3.4, que trata do abandono do sagrado, abordei um grupo de imagens que, pelos motivos os mais diversos, tiveram um processo de destruição tão acentuado em sua estrutura física, delas restando apenas partes ou, as vezes até se apresentam completas, mas com prejuízo significativo na leitura de suas partes principais, deixando-as em estado de ruína.

Estes fragmentos vão ter relação direta com os elementos do tempo, as relações com o passado e o futuro, o que eram e o que delas ficou, que de certa forma contradiz em parte o pensamento de Didi-Huberman, quando ele afirma a sua força para além de sua representação sagrada, mas como objeto físico, matérico e que “[...] provavelmente ela nos sobreviverá, que ante ela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, e que ante nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração [...]” (2006, p.12).

O que fazer quando o pesquisador e restaurador se depara com uma ruína? Deve procurar entender o que foi perdido de seu conteúdo imagético e também qual seu novo conteúdo representacional, se, com todas suas perdas as imagens conseguiram burlar as evidências que estão ligadas à sua destruição e desaparecimento enquanto objeto?

Além da destruição natural, havia aquela promovida pela própria Igreja, de acordo com as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que seguindo o estipulado pelo Concílio de Trento, mandavam zelar pela decência das imagens e objetos sagrados: casos estes apresentassem problemas em sua estrutura, deveriam ser consertados, e caso não se lograsse êxito ou fosse impossível esta ação, eles deveriam ser enterrados “[...] nas igrejas, em lugares apartados das sepulturas dos defuntos [...]” (FLEXOR, 2009, p.16), para que fenecessem com dignidade, longe dos olhares dos fiéis.

O que se torna agora necessário é entender que mesmo com partes irremediavelmente perdidas, embora apartadas definitivamente do sagrado, estas imagens conseguiram romper as barreiras da destruição e insistem em se mostrar, por vezes estranhas, mas importantes como partes da história e de um tempo.

A reafirmação do sagrado, tratada no item 3.5, é puro júbilo, é momento de festa, de reintronizar a imagem, padroeira de uma igreja, protetora de uma comunidade, que esteve por algum tempo afastada para intervenções restaurativas. Exatamente ao contrário da ruína, têm nelas impregnado a força do sagrado e a certeza da perenidade. Estas imagens, por certo, estão de acordo com a afirmação de Didi-Hubermam, pois têm uma temporalidade diferenciada da nossa, com muito mais passado e também com muito mais futuro de quem a contempla.

Denomino a estas ações jubilosas das comunidades de “rituais de reconsagração”, que formalmente não fazem parte das estruturas definidas pela Igreja Católica, mas que contemplam em seus procedimentos os mesmos ritos e costumes normalmente empreendidos nos processos de consagração.

Para todas as instâncias religiosas e, principalmente para as imagens, a consagração é o momento de maior significação, é quando a matéria deixa de ser somente matéria física, quando o objeto deixa de ser somente ele mesmo, transformando-se em uma outra coisa, quando incorpora um significado especial e desta forma consegue estabelecer as relações verticais, tornando-se um emissário entre os homens e a Divindade.

Os rituais de consagração sempre foram utilizados pela Igreja Católica, e compreendem ações sempre comuns a todos eles, entre outros, a sua realização perante a um grande público, o transporte das imagens em andores

ornamentados pelas principais ruas das cidades, as ações de ungí-las, benzê-las e bendizê-las, para que toda a comunidade saiba do poder, das bênçãos e proteção que dela poderá emanar.

Nas reconsagrações, como não fazem parte dos rituais pré-determinados pela Igreja, podemos ver ações mais livres e sempre acompanhadas por manifestações exultantes por parte dos fiéis. Como exemplificação desses rituais, utilizo neste texto as procissões realizadas nas cidades de Marilândia, de Alegre e de Marataízes, todas no Espírito Santo, quando da devolução de suas padroeiras e de outras imagens de santos, que foram restauradas no NCR, quando, para isso, permaneceram por um período de até dois anos afastadas de suas igrejas e de seus fiéis.

Nessas festas, alguns elementos são comuns, como a divulgação de seu retorno para o comparecimento em massa da comunidade, a realização de procissões e de missa solene, quando as imagens são reapresentadas, reconsagradas e recolocadas em um lugar de honra nas igrejas para que possam ser novamente veneradas.

E, finalmente, no quarto capítulo, achei por bem discutir o conteúdo denominado “Ambivalências do Sagrado”, pela sua peculiaridade, visto que ele trata de vários aspectos pertinentes às imagens

Para a discussão desse capítulo, elegi como estudo, os fatos ocorridos com a imagem de Santo Antônio pertencente à igreja de Nossa Senhora da Penha de Alegre, ES, que por motivos os mais diversos transitou por todas as instâncias anteriormente abordadas, envolvendo as imagens em suas localizações, usos e funções, portanto, fazendo uma espécie de fechamento das discussões ora apresentadas.

Nesta parte, abordamos a relação sempre muito próxima da Igreja com a beleza e as mudanças ocorridas após a realização do Concílio Vaticano II, advindas principalmente pela forma como foram entendidas suas resoluções, no que tange aos elementos decorativos das igrejas, incluindo aí desde as imagens aos bens integrados.

Um dos objetivos principais deste Concílio estava relacionado com a missão cristológica, que visava retornar com a figura de Cristo como o elemento principal e central das igrejas, lugar este que há muito vinha sendo

ocupado pelos santos, com ações empreendidas desde o Concílio de Trento (1545-1563).

Seguindo esse entendimento, uma grande quantidade de imagens foram retiradas das igrejas. Apartadas de seus fiéis, acomodadas em lugares normalmente não adequados e sem nenhum cuidado quanto à sua manutenção, sofreram um processo de desenraizamento da comunidade e adquiriram um sem número de problemas que acarretaram grandes prejuízos para a matéria de que são constituídas.

Esse foi o início da saga deste Santo Antônio, que após amargar anos em uma espécie de depósito, com mais uma grande quantidade de imagens, com suporte de madeira e de gesso, após ter muito comprometido o seu estado físico, foi trazido para trabalhos de restauração.

Seguia-se, assim, o que orienta a Carta Circular da Pontifícia Comissão para os Bens da Igreja (1999, p. 4), que, tratando da “Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos”, recomenda cuidados com os bens culturais que foram amealhados pela Igreja, de forma a não dispersá-los e nem tampouco retirá-los do contexto cultural onde sempre estiveram inseridos. Desta forma, foi proposto por pessoas ligadas à comunidade católica de Alegre, a montagem de um Memorial Paroquial que abrigaria não somente esta imagem, mas todo o outro grupo de esculturas de boa talha e grandes dimensões, que estavam sendo restauradas.

Na sequência de fatos, essa imagem retornou com as honrarias normalmente prestadas às devocionais, com montagem de andor e procissão num estranho processo de reentronização de algo que já, há muito tempo, não mais figurava entre as imagens expostas na igreja.

O ciclo dos fatos viria a se fechar de forma lastimável. O memorial, por razões que não nos cabe aqui examinar, não foi levado a êxito. Essas imagens que poderiam voltar a interagir com sua comunidade, não mais como objetos sagrados, mas como patrimônio artístico, histórico e cultural, com reconhecida importância enquanto partes do cotidiano da comunidade, portanto, partes também de suas vidas e histórias, não o puderam ser.

Dessa forma, só restava ao Santo Antônio retornar de onde há pouco tempo tinha saído, para o “limbo”, imposto por um novo esquecimento que começaria a se configurar a partir do momento de sua volta para o depósito, na



companhia das outras imagens, que nem tiveram a chance de ser também restauradas e, dessa forma, ensejar pela mudança de trajetória.

O perigo que novamente as ronda pode ser traduzido como o caminho da ruína, maltratando tanto seus corpos, de modo a afastá-las definitivamente das coisas que podem ter relações com o sagrado. Enquanto imagens de outra imagem, precisam ter seu corpo físico preservado para que o processo de imanência se reconfigure e, dessa forma, poderem se aproximar da Divindade, atendendo aos pedidos de seus fiéis.

## 2. Considerações sobre a imagem devocional no Brasil

[...] por quanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer à memória muytas vezes, & se lembrarao dos benefícios, & mercês, que de sua mao recebeo, & continuamente recebe; & se incita tambem, vendo as Imagens dos Santos, & seus milagres, a dar graças a Deos nosso Senhor, & aos imitar [...]. Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. 1853. Título XX, Livro 4

Como este trabalho tem como foco principal as imagens cristãs, acreditamos ser necessário, mesmo que de forma sucinta, uma abordagem sobre dois aspectos: sua importância para a religião católica e suas transformações no Brasil, visto que no acervo com o qual trabalhamos encontramos imagens que abrangem todos os períodos históricos – uma quinhentista, imagens do século XVIII, e um grande número de imagens dos séculos XIX e XX, com dimensões e faturas técnicas variadas, e que compõem o patrimônio de arte sacra do Espírito Santo.

O catolicismo, com origem no seio da religião judaica, que somente admitia motivos geométricos e ornamentais para a decoração dos seus templos, já traz em sua organização um paradoxo que é a utilização de imagens com representações antropomórficas.

Essa aversão às imagens presente no judaísmo pode ser encontrada na Bíblia (1968), particularmente em Êxodo 20, 4, onde se lê: “[...] não farás para ti imagem de escultura, nem figura alguma do que está em cima dos céus, ou em baixo sobre a terra, ou nas águas, debaixo da terra [...]” e, no Deuteronômio 27.15, que complementa “[...] maldito o homem que faz uma imagem de escultura fundida, objeto de abominação para o Senhor, obra das mãos de um artífice [...]”.

Contradizendo essa prática, o cristianismo, pelo menos desde o século III, experimentou a necessidade da representação do divino na forma de imagens fabricadas à imagem do homem, que por sua vez se configura como a imagem de Deus, pois de acordo com Gênesis 1, 27 “[...] Deus criou o homem à sua imagem [...]”. A beleza também foi um valor constante na criação das esculturas destinadas aos cultos cristãos, segundo palavras de São Gregório de Nissa “[...] o homem, em sua essência, é criado com a sede do belo, ele é esta sede mesma, visto que, como imagem de Deus, da raça de Deus, está

aparentado com Deus e, em sua semelhança, o homem manifesta a beleza divina [...]” (NISSA, apud. BORÓBIO, 2010, p. 17)

No entanto, as imagens foram sendo introduzidas muito lentamente, pois, segundo Debray, a tradição mosaica era tão forte, que inicialmente, no cristianismo, foi banido qualquer tipo de representação que não estivesse entre um repertório restrito de símbolos gráficos (1993, p. 87).

Ainda segundo esse autor,

[...] por princípio a Igreja primitiva (era) hostil à representação de animais, ao realismo figurativo, e absolutamente, à estatuária. No entanto, a imagem vai, pouco a pouco, introduzir-se sorrateiramente no meio da população cristã por baixo – a piedade inumante; e por cima – o interesse político [...] (DEBRAY, 1993, p. 88),

Isso vai acabar por levar a imagem figurativa a se consolidar como uma das representações mais importantes e presentes em todos os locais organizados e direcionados pela Igreja Católica.

A partir do século III, as imagens são encontradas nas catacumbas romanas tendo como representação elementos do reino animal – o peixe, a águia, a pomba, o leão, o cordeiro, a serpente, entre outros e, do reino vegetal – a árvore propriamente dita, a videira, a oliveira, a rosa. Sendo tangíveis, essas figurações podiam abarcar vários significados por meio de aproximações naturalmente nelas contidas. A esses elementos simbólicos vão sendo acrescidas cenas do Novo Testamento, da vida de Maria e dos primeiros santos.



Figuras 1, 2 e 3: *Imagens das catacumbas romanas*. Século III.

Fonte: [http://www.arelíquia.com.br/artigos%20anteriores/reliquia\\_dezembro\\_2004/crista.htm](http://www.arelíquia.com.br/artigos%20anteriores/reliquia_dezembro_2004/crista.htm).

Acesso em 20. jun. 2011

Desta maneira, a imagem se tornou o canal entre os elementos divinos e os terrenos, tornando possível a aproximação Deus com os homens. Mas, mesmo assumindo a necessidade e a sua importância para os seus ritos, a

relação da Igreja Católica com essas imagens sempre se mostrou conflituosa, e que vai tomar corpo em períodos relacionados com os abusos na forma de sua utilização, o que tem gerado a necessidade de normatização de seus usos, objeto de vários concílios dentre os quais o II Concílio de Nicéia (787) e o Concílio de Trento (1545-1563), que enfatizaram sua importância

No II Concílio de Nicéia, no ano de 787, foram amenizadas as questões iconoclastas propostas no Concílio de Constantinopla (754), anulando assim as decisões que ordenavam destruir as imagens e as relíquias e proibiam as orações e o culto aos santos. Em Nicéia, ganhou corpo a doutrina ortodoxa sobre a veneração das imagens, baseada na teologia de São João Damasceno (675-749), na qual ficou definido que:

[...] a verdadeira “latría” – adoração – tão só a Deus corresponde; mas que as imagens do Salvador, da Virgem, dos anjos e dos santos, podem ser veneradas, e que era legítimo honrá-los “com a oferenda de incenso e vela, como foi o piedoso costume dos antigos, porque o que adora uma imagem adora a pessoa nela representada (ORLANDIS, 2006, p. 278-279, tradução nossa).

Apesar de contemporizadas, estas questões iconoclastas relacionadas às imagens nunca foram encerradas. Reapareceram com uma força ainda maior na Reforma Protestante, desencadeadas por Martinho Lutero (1483-1549) e por João Calvino (1509-1564), que pregavam idéias radicalmente contrárias ao culto das imagens, tendo em Calvino uma condenação ainda “[...] mais rigorosa do que a de Lutero [onde] execra as relíquias dos santos [...]” e compara as pinturas das Virgens com elementos de pura vulgaridade. De acordo com sua concepção “[...] qualquer imagem carnal do Cristo é um ídolo; além disso, a arte, diz ele, nada pode ensinar a respeito do invisível. Só pode e deve mostrar “as coisas que se vêem com os olhos” (DEBRAY, 1993, p. 85).

Estas ações foram amainadas na última sessão do Concílio de Trento, realizado em 1563, no período da expansão da Reforma Protestante, tendo como um dos seus objetivos estabelecer com um pouco mais de clareza o estatuto, o significado e as funções da imagem, retomando os fundamentos relacionados ao seu culto, já tratado no concílio de Nicéia, com as adequações necessárias decorrentes dos novos tempos, com ênfase na necessidade de

frequentes sermões destinados a evitar abusos tanto na maneira de produzi-las quanto na forma de serem expostas.

Apesar dos vários movimentos iconoclastas, o culto dedicado às imagens sempre se manteve muito presente na Igreja Católica, assim como a criação e o culto aos santos, que se multiplicaram ao longo dos séculos. De acordo com Vauchez, com a força e difusão do culto às imagens, de par com o difícil deslocamento das pessoas aos lugares de enterramento dos santos e/ou onde estavam suas relíquias, a Igreja desenvolveu a noção de que os milagres poderiam ser realizados à distância. Este fato, além de dotar o poder dos santos de uma universalidade, contribuiu também para uma maior utilização e propagação das suas imagens, constituindo-se, a partir daí, em número muito maior que as próprias relíquias sagradas (VAUCHEZ apud OLIVEIRA, 2008, p. 232).

Essa propagação vai acarretar uma necessidade premente de confecção de imagens, bem como dos outros objetos destinados e necessários aos cultos cristãos, que foram normatizados no Concílio de Trento. A partir daí os artistas passaram a ter certos parâmetros para a realização de suas pinturas ou esculturas. Para tanto, eles contavam com vários relatos hagiográficos que poderiam embasar suas criações, como a “Legenda Áurea” de Jacopo de Varaze (1229-1298) (2003), que, entre tantas outras, trazia, além da biografia dos santos, certos elementos de suas iconografias, conforme a ortodoxia, sem qualquer elemento herético.

De acordo com Duby, até os albores do século XV, por ser a arte, antes de mais nada, um objeto útil, não se fazia distinção entre o artista e o artesão. Eles recebiam uma encomenda para a execução de um projeto cujas imagens, temas e disposição nos espaços, eram transmitidos pela Igreja. A esses profissionais, detentores dos procedimentos técnicos caberia somente construí-las corretamente (1997, p. 17).

Os profissionais que se dedicavam à elaboração de objetos que tinham por finalidade o culto religioso possuíam, por certo, o domínio das regras inerentes ao seu ofício. Este domínio lhes permitia executar, entre tantas outras atividades esculturas ou entalhes, dourar e policromar as imagens, pintar retábulos ou painéis com uma perfeita adequação litúrgica, embora em muitos

casos poderiam não ter total conhecimento do alcance teológico do seu trabalho.

Com a expansão do cristianismo para além do continente europeu, tornava-se cada vez mais premente a utilização das imagens como um dos principais elementos de conversão e organização dos novos fiéis.

Dessa forma, as imagens assumiam várias funções como a de nomear e proteger as localidades das quais eram as padroeiras, e de servir de exemplo para a organização da população no que diz respeito ao cumprimento de preceitos relacionados à ordem e aos bons costumes. Estas imposições podiam ser espelhadas nas hagiografias dos santos que serviam para rememorar suas histórias de subordinação à Igreja, suas virtudes e seus martírios em nome da crença e da elevação da fé.

Em grande parte para aproximar as imagens dos fiéis, sua forma de confecção era a mais realista possível – no tratamento das carnações e cabelos, nos brocados dos tecidos, na gestualidade e nas expressões, que podiam ir do sofrimento ao êxtase. Quando inseridas em seu cotidiano tinham ainda a função e a força de materializar e dele aproximar a presença do Divino.

Nessa propagação do cristianismo e seu alastramento pelo mundo ocidental e oriental, é importante lembrar que a fabricação das imagens, ainda que se utilizando do princípio da cópia e da obediência a certos cânones, deixou margem para a criação de novos tipos iconográficos, nos mais variados estilos artísticos. Mesmo produzidas a partir de certos princípios constantes, não deixaram de expressar as características e particularidades de seus criadores, que foram adaptando as referências formais à medida que as imagens eram

[...] trasladadas de uma parte para outra do mesmo país e principalmente quanto mais deles se afastaram, assumindo novas gestualidades, incorporando a cor local e alterando na maioria das vezes sua iconografia original, para assim acomodar-se de forma mais suave no imaginário e nos corações de seus fiéis [...] (COLNAGO, 2006, p.78)

A tradição na construção desses objetos para os ritos cristãos é que vai garantir a validade espiritual de suas formas e também a sua comunicação em qualquer civilização que professasse a mesma fé. É através da organização e da repetição iconográfica dos símbolos e, entre outros, dos atributos, da

gestualidade e das roupagens das esculturas que, em qualquer parte do mundo cristão, a partir de uma rápida análise, se pode identificar qual a divindade representada na imagem.

Com a expansão do cristianismo para além das fronteiras da Europa, a religião católica chega ao Brasil já no período de seu descobrimento, trazendo em seu bojo as recomendações e a exuberância propagada pela Contrarreforma. As transformações da arte aqui produzida acompanham cronologicamente o desenvolvimento histórico do Brasil onde, de acordo com Bardi, não existe separação entre as manifestações artísticas e a realidade acidentada dos fatos sociais,

[...] aqui, as artes se desenvolveram em função da singularidade das situações humanas num continente novo, onde a “presença civilizadora” européia teve, durante muito tempo, de ajustar-se e fazer concessões para responder a toda sorte de prioridades: a ocupação do território por um número reduzidíssimo de portugueses, a garantia de hegemonia política de Lisboa, a conversão do indígena como recurso para o apaziguamento. Por isso, para se compreender as artes no Brasil, é conveniente deixar de lado a abstração dos padrões estéticos correntes e vê-las contra o pano de fundo da história, no entrelaçamento das formas européias com outras influências, nativas e africanas [...] (BARDI, 1982, p. 9)

As primeiras imagens sacras aportadas ao Brasil, entre os séculos XVI e XVII, tiveram origem portuguesa, trazidas pelos colonizadores, como a imagem de Nossa Senhora da Esperança, que veio com Pedro Alvarez Cabral, em 1500.

Posteriormente outras imagens foram trazidas por membros mais abastados das comitivas lusitanas e, em especial, a partir da instalação das ordens religiosas como a dos jesuítas (1549), beneditinos (1581) e franciscanos (1584). Essas ordens, de acordo com Niemeyer, vieram com a missão de prestar assistência espiritual aos colonizadores e também de catequese. Com seu trabalho acabaram por propiciar um ambiente favorável para que a partir daí ocorressem manifestações artísticas envolvidas principalmente com a confecção de retábulos e imagens para as igrejas (Niemeyer, 1982, p 28-29).



Figuras 4 e 5: *Retábulo da igreja jesuítica de Reis Magos*. Nova Almeida, ES  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago. 2011-2006

Poucos são os documentos encontrados que fazem referência à vinda das imagens do século XVI, como também são raras as esculturas ainda existentes desse período, que pereceram devido à ação do tempo ou por falta de ações efetivas de conservação.

Um exemplar de imagem quinhentista é a de Nossa Senhora da Penha, orago do Convento da Penha, Vila Velha, ES.



Figuras 6, 7, 8 e 9: *Nossa Senhora da Penha*. Vila Velha, ES, 76 x 30 x 29,5cm  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago. 2002

Ela foi encomendada por frei Pedro Palácios, em 1558. Segundo Maria Stella de Novaes (1958, p. 43) existem duas versões sobre a estrutura original desta peça, uma que tivesse vindo completa de Portugal, e a outra, é que tenha vindo somente a cabeça, com pescoço e colo, os braços articulados e as mãos, além do Menino Jesus em talha completa. Ainda segundo a autora, o



próprio frade se encarregou de complementá-la como imagem de roca, para posteriormente ser vestida e coroada.



Figuras 10 e 11: *Nossa Senhora da Penha*. Vila Velha, ES  
Fotografias: Attilio Colnago. 2008

Nos primeiros séculos, as imagens adquiridas eram de grande porte, com alta qualidade na talha e na policromia e se destinavam às igrejas, ocupando tanto o altar mor quanto os altares colaterais.

Ainda de acordo com Bardi (1982), como nesse período a Colônia era formada por um pequeno e heterogêneo número de aventureiros, filhos mais moços de famílias nobres, mercenários e degredados, sempre católicos, que por essas terras aportaram sonhando com as riquezas provenientes do ouro que já despontava na América espanhola, essa formação populacional era ampliada com os religiosos, que, nas ações aqui desenvolvidas, estenderam sua influência, para além dos ofícios relativos à Igreja, a todos os aspectos da vida colonial

No período inicial da colonização do Brasil, que abrange a época das feitorias e das capitanias hereditárias, praticamente eram inexistentes as manifestações artísticas e o pouco que se produzia era feito por religiosos, que assim conseguiam suprir as necessidades das instalações dos centros religiosos.

Nesse período era ainda pequeno o consumo de imagens, estando circunscrito às igrejas e capelas como as jesuíticas, que de acordo com Niemeyer (1982, p. 46), das pequenas construções de taipa se transmutaram em construções mais elaboradas que seguiam o estilo maneirista italiano,

criadas a partir da chegada de arquitetos e construtores com nacionalidades variadas, necessitando, posteriormente, de imagens de maior dimensão e melhor qualidade, como as imagens abaixo relacionadas pertencentes a igrejas jesuíticas do Espírito Santo.



Figuras 12 e 13: *Nossa Senhora das Neves*. Madeira policromada. 152 x 76 x 50cm  
Igreja de Muribeca. Presidente Kennedy, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 1997



Figuras 14 e 15: *Igreja e imagem de Nossa Senhora da Conceição*. 127 x 59 x 37 cm. Guarapari, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Idésio Francischeto e Attilio Colnago, 2011, 2010

O aparecimento de manifestações artísticas no Brasil está diretamente ligado à estabilidade da colonização, principalmente com a implantação do Governo Geral da Bahia, em 1549, com a chegada de Tomé de Sousa. Ele, aí aos poucos, vai se espalhando para Pernambuco, São Vicente (SP), Paraíba, Espírito Santo e Rio de Janeiro, que nesse período, por serem áreas da costa, eram territórios materialmente mais desenvolvidos exigindo, portanto, a construção de monumentos arquitetônicos com fins religiosos como igrejas, conventos e mosteiros que, conseqüentemente, traziam a necessidade de objetos sacro/decorativos para compor seus interiores.

O estilo construtivo dos jesuítas acabou por ser adotado pelas demais ordens religiosas, aliadas a uma boa dose de ecletismo, “[...] que, associada à mão de obra de artífices humildes, quase sempre de origem indígena ou africana, cujas incursões ingênuas no terreno decorativo já prenunciavam a exuberância do Barroco [...]” (BARDI, 1982, p. 12-13).

As igrejas construídas nesse período exploravam o contraste entre as fachadas simplificadas e uma decoração interna exuberante. Sua monumentalidade, de acordo com Bardi, passou a representar “[...] um poder benfazejo, criador de empregos entre os inúmeros mestres-de-obras, entalhadores, pintores, escultores e ajudantes [...]” (1982, p.14) imbuídos na construção de uma profusão de objetos artísticos.

O culto às imagens sacras no Brasil difundiu-se devido ao fato da colônia estar ligada diretamente a Portugal, um país essencialmente católico e, em conseqüência, a arte trazida nesse período teve sua maior expressão no período barroco. Essa arte estava intimamente ligada à doutrina e aos interesses de propagação da fé definidas pelo Concílio de Trento que traçavam as diretrizes para a sua produção com a proibição de temas heréticos e irrelevantes, e dessa forma enfatizando as diversas representações da Virgem Maria, dos mártires e santos, com a finalidade de instruir e evocar a fé.

Vêm ainda de Portugal e das colônias portuguesas orientais as influências sobre a arte religiosa produzida no Brasil, como podem ser notadas nas igrejas de Minas Gerais, particularmente da região de Sabará, onde elementos decorativos da cultura oriental se mesclam com os tipicamente portugueses.



Podemos exemplificar essa presença e ou mistura dos elementos orientais com os ocidentais nesta escultura de Sant'Ana Mestra.



Figuras 16, 17, 18, 19 e 20 :*Sant'Ana Mestra* (completa e detalhamento).Madeira policromada 101 x 39 x 32cm. Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2010

Ela é uma imagem de talha inteira, datada “[...] do século XVIII (que) teria pertencido à antiga igreja conventual de São Francisco de Vitória, tendo sido doada ao Museu de Arte Sacra do Espírito Santo, por Horácio Machado [...]” (DELLA VALENTINA, 2009, p.172-173), atualmente pertencente ao acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim. Sua iconografia segue uma das formas típicas de representação da santa, onde Santa Ana se apresenta de pé, com a menina apoiada em seu braço esquerdo, tendo ao colo o livro aberto. A

grande diferença está nos traços fisionômicos das duas figuras e na forma do cabelo da menina que denunciam a influência direta da arte sacra católica produzida nas colônias orientais.

De acordo com Etzel (1979, p. 37), o comércio das imagens religiosas definia também o material com que as mesmas seriam confeccionadas, variando de acordo com o seu paradeiro final. Esse dado estava relacionado com a distância que essas imagens teriam que percorrer.

No Brasil, principalmente as produzidas em Salvador e que tinham como destino as igrejas localizadas nas regiões do interior, eram transportadas em sua maior parte em lombo de burros. A distância a ser percorrida e a forma de transporte condicionava a confecção a dois fatores – a leveza da obra e a resistência de seu material –, o que normalmente levava o escultor a optar pela utilização da madeira como suporte para essas esculturas.

Neste período, Salvador por ser a sede da Colônia, como também por sediar o centro religioso do Brasil, teve uma maior concentração de atividades comerciais e artísticas, fazendo convergir para essa região um grande número de artista e artesãos que supriam as necessidades do país no que dizia respeito às imagens religiosas com fatura erudita.

Além da madeira, foram utilizados outros materiais para as esculturas, como a argila, a pedra-sabão e o tecido encolado. A utilização desses materiais estava concentrada em alguns locais específicos do país que acabaram por caracterizar a sua produção, como o barro cozido em São Paulo, que no período colonial se caracterizava em uma região sem riquezas e sem maior comércio externo, de tal forma que as imagens ali produzidas estavam restritas ao consumo local, e mais tarde a pedra-sabão em Minas Gerais, que tinha a particularidade de ser ao mesmo tempo pesada e delicada. Nestas duas regiões, a utilização de matérias primas mais frágeis foi possível, pois não necessitavam de ser transportadas para longas distâncias do centro produtivo.

A partir do início do século XVIII, de acordo com Etzel (1979, p.35), com o desenvolvimento da colônia e a instalação de novas sedes populacionais advindas principalmente das descobertas de ouro e diamantes, ocorre também a necessidade de uma maior produção de imagens sacras, tanto para as igrejas quanto para o crescente número de novas residências, o que vai

implicar na construção de uma grande produção de imagens devocionais de pequeno porte, para a utilização em oratórios domésticos.

Para o homem religioso, simbolicamente, a construção de uma nova moradia representava um novo começo, o início de um novo ciclo na vida. O ato de ocupar a residência era realizado em meio a festividades e regozijo, quando se realizava uma das ações principais para a sua inauguração e ocupação – seu benzimento. Era o momento de agrupar a família e os amigos, com a presença de um padre que, vestido como pedia a ocasião, de batina e estola, rezava e aspergia água benta, cômodo por cômodo, fazendo deles uma extensão da igreja. Com esse ato era reiterada a diferença fundamental entre o espaço profano da rua e o sagrado da residência, onde o homem “[...] não somente cosmiza o Caos, mas também santifica seu pequeno Cosmos [...]” (ELIADE, 2001, p. 61)

Nesta extensão do sagrado, era comum, em casas mais abastadas, a construção de pequenas capelas, e de forma geral a inclusão de oratórios que, de acordo com Cristina Ávila, “[...] ocupavam lugar de destaque na residência dos fiéis. Alguns ficavam sobre mesas, nos salões, para uso particular ou de toda família durante as novenas ou preces coletivas. Os mantidos em quartos ou alcovas tinham uso mais restrito [...]” (1999, p.87).



Figuras 21, 22, 23 e 24: *Oratórios*. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim/IBRAM/ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Bruno Salvador

Havia uma quantidade diversificada de formas, dimensões e policromias que variavam “[...] segundo a condição financeira do devoto. Muitos eram dourados e policromados, imitando os elementos comuns às igrejas barrocas.

Outros, no entanto, eram pequenos armários toscos e modestamente decorados [...]” (1999, p. 87).

Ainda segundo Cristina Ávila, os oratórios, na forma de pequenos retábulos, tiveram origem nos primórdios da Idade Média, utilizados pelos reis para suas preces e reflexões. Tornaram-se de uso comum, por meio do desejo expresso de se possuir relíquias e outros objetos de piedade, que podendo estar no aconchego dos lares podiam ampliar a “[...] intimidade entre o fiel e a divindade (...) para além dos edifícios religiosos oficialmente consagrados e sem interferência de concepções teológicas [...]” (1999, p. 14).

Os oratórios foram também introduzidos no Brasil pelos portugueses, que traziam consigo seus santos de devoção, encomendados de acordo com a condição financeira dos encomendadores. Sendo largamente utilizados na Colônia, “[...] são a prova de uma necessidade quase fetichista entre o homem comum e o santo protetor, funcionando como local sagrado para guardar não só as imagens, mas também outros elementos decorativos de especial devoção [...]” (1999, p. 20).

Aos oratórios foram sendo incorporadas imagens as mais variadas, que eram por vezes trazidas de romarias, recebidas de presente ou herdadas de familiares, povoando-os com um grupo iconográfico devocional tão diversificado quanto possível. Neles eram introduzidos imagens da padroeira, dos santos de devoção dos moradores, dos santos protetores – como São José para proteger a família, São Sebastião para proteger das doenças, Santa Bárbara para proteger dos raios, das tempestades e da morte súbita – e, uma infinidade de outros santos protetores conforme permite a longa hagiografia católica, até chegar a Santa Rita que protege a família dos casos impossíveis.

Essa nova configuração do espaço sagrado acaba por promover uma crescente produção de imagens que “[...] surgiu então naturalmente, em face da demanda que o novo costume estabeleceu a equivalente resposta artística com a indústria da pequena imaginária da segunda metade do século XVIII e por todo o século XIX [...]” (ETZEL, 1979, p. 41). Essa crescente demanda pelas imagens de pequeno porte vai, portanto, viabilizar a instalação de oficinas regionais para atender a crescente demanda e está relacionada com três aspectos: o aumento da riqueza, o aumento da população e por conseguinte também o aumento do consumo das peças religiosas,



exemplificado aqui com imagens pertencentes ao acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim/IBRAM/ES.



Figuras 25, 26, 27, 28 e 29: *Imagens de oratórios*. Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim/IBRAM/ES. Fonte: Arquivo do NCR

Outro fator de grande relevância ligado à produção dessas imagens está relacionado com o aparecimento dos santeiros, que por então deixaram de ser apenas homens ligados a alguma ordem religiosa. Em sua maioria, eram pessoas de camadas mais baixas da população, sem conhecimentos eruditos no que se relacionava às técnicas escultóricas, à utilização dos cânones clássicos para a construção das figuras, como também em relação à iconografia. Este crescimento no número de ateliês vai propiciar o surgimento de uma imaginária com características mais populares, que em muito vão superar em quantidade as imagens de grande porte e com fatura mais erudita no que diz respeito ao entalhe como também às técnicas de aplicação de douramento e policromia. Esta diferença se estendia também aos oratórios que, normalmente, tinham entalhe e acabamento de acordo com as esculturas que iriam acolher.

Essas diferentes formas na confecção de imagens, com as particularidades advindas das mudanças intrínsecas aos períodos artísticos e, ainda somados às características regionais, nunca tiveram problemas de aceitação por parte da Igreja.

Essa afirmativa pode ser avaliada no capítulo VII do Concílio Vaticano II referente à “Arte Sacra e Alfaias Litúrgicas”, que trata da dignidade da arte



sacra. Nele se lê que “[...] a Igreja nunca considerou seu nenhum estilo de arte, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos [...]” (*Sacrossanctum Concilium*, 2001, p. 77). A Igreja ainda qualifica o fazer artístico entre as mais nobres atividades do espírito humano, assumindo esta aceitação quando afirma que

[...] amou sempre as artes liberais, formou artistas e nunca deixou de procurar o contributo delas, especialmente para fazer com que os objetos atinentes ao culto fossem dignos, decorosos e belos, verdadeiros sinais e símbolos do sobrenatural. A Igreja julgou-se sempre no direito de ser como que o seu árbitro, escolhendo entre as obras dos artistas as que estavam de acordo com a fé, a piedade e as orientações veneráveis da tradição e que melhor pudessem servir ao culto [...] (*Sacrossanctum Concilium*, 2001, p. 76)

O que acima está afirmado, ratifica a estreita relação da Igreja com os artistas, que produziram as obras para os espaços religiosos, incentivando-os e promovendo uma grande produção de objetos de arte especificamente para serem utilizados em seus ritos, com uma finalidade neles embutida que era a de auxiliar os fiéis na elevação da sua fé. Dessa forma, formou-se no decorrer dos séculos um tesouro artístico de valor inestimável, que deve ser cuidadosamente conservado.

### 3. O percurso das imagens entre a devoção e a coleção

Uma imagem não é apenas a justaposição de diversos signos, mas o resultado articulado deles. Ademais, uma imagem nunca é autônoma, pois seu significado está ao menos em parte relacionado com o conjunto no qual ela se encontra inserida, isto é, com sua localização física e com a utilização social que recebe.

Hilário Franco Junior (1996. p.202)

Para a discussão do percurso das imagens entre a devoção e a coleção utilizamos como ponto de partida para nossas observações duas igrejas localizadas na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Essas igrejas, além de suas atividades cotidianas relacionadas com os rituais católicos, mantêm museus em sua área construída: a igreja de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias e a igreja de Nossa Senhora do Pilar, que possuem, respectivamente, o Museu do Aleijadinho e o Museu de Arte Sacra do Pilar.



Figuras 1 e 2: Igreja de Nossa Senhora da Conceição e igreja de Nossa Senhora do Pilar  
Ouro Preto, MG. Fotografias: Attilio Colnago, 2010

Para nortear a discussão sobre as imagens que fazem parte desses acervos, usaremos como referencial teórico a obra de Baudrillard “O sistema dos objetos” (2006), notadamente no que diz respeito aos conceitos de objetos funcionais e objetos não funcionais, e à relação destes com o espaço em que se encontram. Iremos nos ocupar, mais especificamente, das diferenças objetivas e subjetivas encontradas nas duas ambiências: os retábulos das igrejas, onde estão as imagens devocionais, e os espaços dos museus, onde estão as imagens com aspectos museológicos.

O sistema dos objetos funcionais compreende duas estruturas distintas e interligadas: a estrutura do arranjo e a estrutura da ambiência propriamente dita. A estrutura do arranjo está relacionada com a disposição e combinação dos objetos de forma a se obter um conjunto funcional capaz de comunicar valores sociais. Assim, de acordo com a idéia de Baudrillard, as sociedades sempre se organizaram através de seu sistema produtivo, seja ele artesanal ou industrial, e também através do modo como esta produção foi arranjada.

Este sistema pode ser observado na organização dos espaços, sejam eles externos e de maiores proporções, como o sítio urbano da cidade onde são instaladas as igrejas, ou internos e com menores proporções, como o interior das igrejas com seus bens integrados e mobiliário.

Em qualquer uma destas situações, faz-se necessário seguir regras que possam garantir o funcionamento do que está sendo proposto para a organização e ao mesmo tempo comunicar os valores formadores da cultura que o gerou, determinando desta forma um sistema de comunicação. A importância destas estruturas vai ser, entre outras, a de conseguir transmitir para o futuro, através do que foi construído pelo homem, a forma de comportamento social de um povo e de um período histórico.

Estas diferentes formas de organização dos objetos traçam as diretrizes de uma sociedade, deixando neles presentes o valor de quem os criou, de quem os adquiriu e de como foram dispostos nos ambientes. As diferenças presentes nestes arranjos vão definir as funções dos objetos, as classes sociais e suas hierarquias, bem como seus gostos e capacidades para organizar os ambientes.

A segunda estrutura presente no sistema dos objetos funcionais está relacionada com a ambiência. Neste conceito estão compreendidas as relações entre os vários elementos presentes nos espaços construídos para abrigá-los. Neles vamos encontrar dois elementos bastante imbricados: a presença e a combinação dos materiais, das estruturas, das formas, das cores e das diferentes texturas que definem as aparências dos mesmos.

Para Baudrillard, o que se revela através deste sistema são os aspectos de organização, hierarquia e poder que estão representados pela estrutura dos arranjos, enquanto o estilo de vida de uma determinada época estará representado pela estrutura da ambiência.

Nos ambientes tradicionais, como nas igrejas que são objeto deste trabalho, as cores, os materiais e as formas normalmente estavam ligadas às funções que os objetos tinham que desempenhar. Desta maneira, as cores geralmente eram definidas pelo próprio material – o branco para a calagem das paredes e para os tecidos de linho e algodão das toalhas e dos paramentos; o marrom para as madeiras, os acinzentados e os ocos dourados para as pedras, e assim por diante.

Os objetos eram confeccionados com materiais duráveis, como a pedra, a madeira, os metais, os tecidos de brocados e veludos, com função específica de resistirem à passagem do tempo e, nesta durabilidade, acabavam se tornando o símbolo deste propósito e deste período, sendo que ainda hoje podem ser encontrados, sem maiores danos, nos espaços tanto internos quanto externos das igrejas.

Estes conceitos vão ser alterados na modernidade, quando os objetos começaram a ser produzidos com materiais artificiais, como os plásticos e as fibras e resinas sintéticas, que gradativamente vão substituindo os materiais naturais.

Ainda segundo Baudrillard (2006), a grande mudança trazida por estes novos materiais vai se refletir diretamente na ambiência, definida pela nova forma de produção e pelas possibilidades de combinação destes novos materiais. A ambiência que em um local tradicional era definida por um sistema simbólico, agora no ambiente moderno vai se configurar em um sistema de signos.

Os signos podem ser compostos por qualquer elemento ao qual foi atribuído um significado específico, estabelecido por uma convenção. Sua grande diferença com relação aos elementos simbólicos, como os relacionados com os bens das igrejas estudadas, é que estes também têm um significado especial, mas o mesmo não foi imposto por uma convenção, eles se consolidaram como tal por meio de uma prática ocorrida em função das ações cotidianas onde estavam inseridos. A força neles contida foi adquirida através da experiência, da utilização e da familiaridade, do carinho, do apego e da cumplicidade estabelecida entre os mesmos e os membros da comunidade.

Como os objetos concernentes a este trabalho têm uma ligação direta com o espaço arquitetônico definido pelas igrejas em sua inserção original na cidade, torna-se importante aqui definir que nesse espaço o sistema de ambiência é criado por meio da diferenciação e qualificação dos lugares para as práticas cotidianas

inerentes ao sagrado e às coisas cotidianas pertencentes ao mundo das coisas profanas.

Desde o primeiro traçado da igreja já coabitava em seu espaço a relação interior/exterior. Já estava predeterminada a divisão do mundo em dois espaços – o exterior povoado pelas coisas profanas, e o interior reservado às coisas do sagrado.

O simples ato de transpor a porta da igreja significa deixar a dimensão onde se está desprotegido, exposto aos perigos do mundo, o lugar onde a carne fraqueja com as tentações das coisas profanas. O simples ato de adentrar ao recinto da igreja altera significativamente a dimensão do ambiente, pois a sensação primeira é de amparo, segurança e proteção.

A diferença fundamental entre estes dois mundos é representada pela ambiência, pela forma com que o homem se apropria dos espaços, modificando-os e adaptando-os aos mais diversos usos, de acordo com os materiais, os estilos arquitetônicos e os elementos decorativos de cada período histórico e ainda de acordo com suas necessidades e desejos.

A influência mútua entre os homens e a forma de intervir e interagir com os espaços cria as identidades entre os diversos grupos e os lugares em que estes grupos vivem e onde encontram sua identidade, seja ela individual ou coletiva.

Na formação desta identidade vão estar presentes aspectos subjetivos e objetivos, encontrados na relação entre as pessoas e os objetos funcionais. Estes aspectos podem ser identificados na maneira com que os materiais, as cores, as texturas e as formas foram combinadas para compor os ambientes, de acordo com o sistema de significação dos objetos, revelando os usos e costumes padrões dos diversos grupos culturais inseridos nos períodos históricos.

Os aspectos objetivos da ambiência vão estar relacionados com as condições humanas, portanto definidores da organização dos espaços para abrigar seus usuários. Estes aspectos estão relacionados diretamente com as dimensões dos espaços, o controle acústico e da iluminação, além do controle dos elementos atmosféricos imprescindíveis para uma agradável sensação térmica e ventilação. Esta proteção promovida pela ambiência em um primeiro momento está relacionada com o conforto corporal e este poderá chegar ao espiritual, se o ambiente for o religioso.

### 3.1. As imagens no espaço da igreja

A arte pode seduzir a alma, perturbá-la e encantá-la, emocioná-la nas profundezas não percebidas pela razão, que isso se faça em benefício da fé!

René Huyghe (1957)

**A**o utilizarmos como objeto de análise duas igrejas de Ouro Preto, é necessário, mesmo que sucintamente, fazer referência ao período de sua construção, mais especificamente ao barroco mineiro, que surge na segunda metade do século XVIII, e tem características diversas do europeu em muitas de suas expressões.

Este movimento artístico se constrói somando heranças estilísticas distintas. E esta autonomia estilística pode ser observada principalmente nas imagens de culto católico, já que não havia um controle rigoroso, com normas para sua confecção, apenas algumas indicações por parte da hierarquia da Igreja. Assim, as imagens vão apresentar mudanças, acompanhando as transformações das sociedades onde estavam sendo produzidas.

Essa arte, que almejava trazer para o cotidiano a presença visível do divino, vai sendo amoldada em termos formais (por exemplo, no que diz respeito à anatomia da figura humana) e iconográficos de acordo com o artífice que a produzia e da comunidade onde estava inserido seu ateliê.

Mas para além dessas questões iconográficas e estilísticas, é importante estudar o sítio para o qual eram feitas, e no qual esperava-se que as imagens sacras funcionassem, fazendo uma ponte entre o interior místico do fiel com o sagrado: as igrejas barrocas.

Nas igrejas acima referenciadas as imagens vão estar distribuídas em dois lugares muito distintos, cumprindo, assim, funções específicas. As que ainda hoje se encontram no corpo da igreja, na nave e na capela mor e na sacristia estão inseridas no cotidiano intensamente religioso da cidade mineira, com suas missas, novenas, procissões e todo tipo de culto organizado pelos párocos ou pelas irmandades ligadas a estas igrejas. O outro grupo é

constituído pelas imagens e objetos devocionais e litúrgicos que agora formam os acervos dos museus situados nas respectivas igrejas.

Iremos, pois, como dito anteriormente, nos concentrar em duas igrejas, a de Nossa Senhora do Pilar e a de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, que possuem imagens dos dois grupos, e que apresentam outros pontos em comum, relacionados ao seu processo construtivo, como a sua inserção na cidade, seu traçado arquitetônico ou a decoração de seus interiores.

Seus traçados, seguindo a planta típica da metade do setecentos, são compostos por dois sólidos retângulos e têm fachada simplificada com aspecto solene e linear. O desenho de ambas dá continuidade ao utilizado nas outras igrejas do período: a delimitação retangular de seu corpo, duas torres sineiras, óculo centralizado no frontão, janelas para iluminar o coro e distribuição de janelas em suas laterais que remetem à arquitetura civil. De acordo com Oliveira, nestas igrejas,

nas três primeiras décadas do século XVIII, a arquitetura permanece fiel aos princípios maneiristas que a haviam caracterizado até então. Aliás, de um modo geral, pode-se dizer que a arquitetura religiosa do Brasil só começa realmente a se barroquizar a partir da quarta década do século, primeiramente com a introdução das plantas curvilíneas (...) e em seguida com o desenvolvimento da decoração externa das fachadas, sobretudo no que se refere às portadas, aos frontões e aos coroamentos das torres [...]" (2000, p. 78).

Externamente, estas duas igrejas apresentam apenas pequenas diferenças decorativas em suas torres, frontões, e nos detalhes em relevos planos que contornam a rigidez de seu desenho e que contrastam com a caiação branca das suas paredes. Enquanto a igreja de Nossa Senhora da Conceição os apresenta tingidos com o vermelho de marte, proveniente das terras de minas, ricas em minério de ferro, a igreja de Nossa Senhora do Pilar os enriquece com os ocre dourados, provenientes da cantaria.

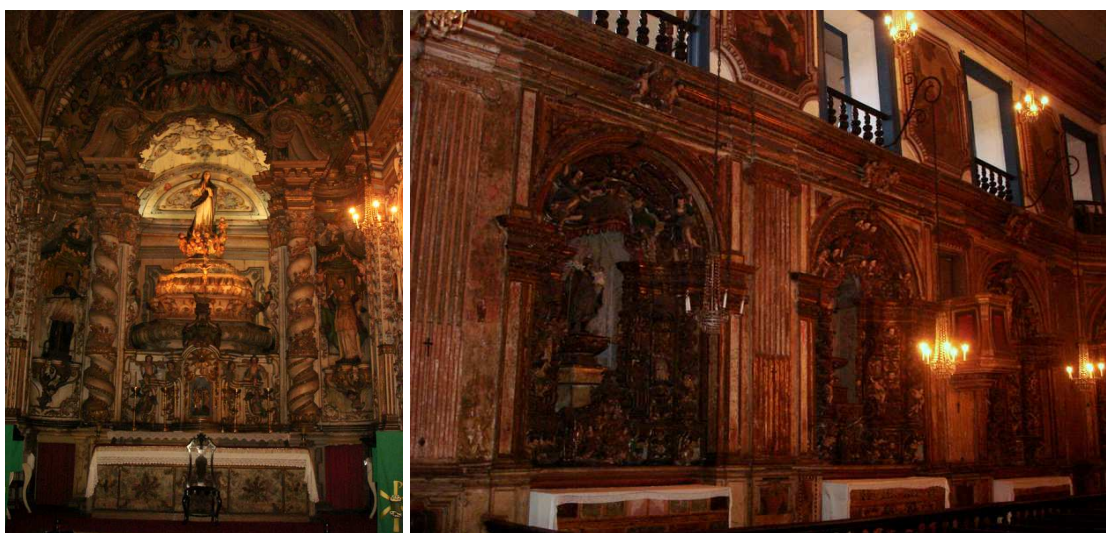
A grande diferença e força do barroco vai se mostrar em seus interiores, aparentes na exuberância decorativa de suas talhas e tetos, o que pode ser evidenciado nas análises de

[...] a esse exterior simples e despojado contrapõe-se a exuberância decorativa da ornamentação interna, onde já imperava o barroco desde os últimos anos do século XVII (...),

tão típicas do mundo lusitano, suntuosas cavernas douradas, com paredes e tetos inteiramente revestidos de talha dourada e pinturas encaixadas em opulentas molduras formando caixotões [...] (OLIVEIRA, 2000, p.78).

Neste contexto, podemos localizar a igreja de Nossa Senhora da Conceição, iniciada em 1705, situada em Antônio Dias, um dos arraiais mais antigos e populares que ajudaram a formar Vila Rica. A partir de 1727, teve início a edificação da igreja atual, com o reaproveitamento da talha do templo original. As obras de construção da nova igreja se estenderam até meados do século (www.starnews2001.com.br. Acesso 20. dez. 2010).

Embora com traçado arquitetônico extremamente retilíneo, a forma de colocação dos altares colaterais ao arco-cruzeiro, ao se colocarem de chanfro, organizam um movimento que sugere ondulações na nave, onde estão distribuídos oito altares, que apresentam exuberante talha no estilo D. João V, profusamente douradas, com elementos antropomorfos, fitomorfos e zoomorfos.



Figuras 1 e 2: *Capela-mor e Retábulos*. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Ouro Preto, MG  
Fotografias: Attilio Colnago, 2010

A talha da capela-mor se diferencia em relação ao período dos entalhes da nave em pelo menos trinta anos. Apresenta características do estilo rococó, definida por sua policromia, pela assimetria dos elementos decorativos, pelas rocalhas, pelo predomínio de ornamentação fitomorfa e pela discreta presença de personagens angélicos.

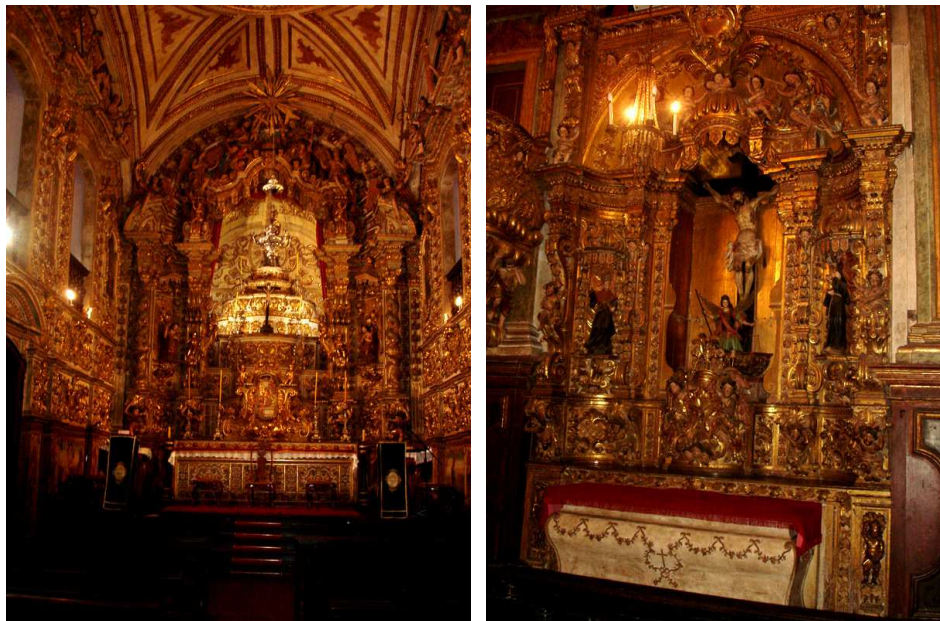
Apresenta pintura decorativa no teto, com destaques para a representação dos apóstolos, dos doutores da igreja e dos quatro evangelistas.



Apresenta ainda decoração simbólica, como o cordeiro místico, os martírios da paixão, os atributos papais e os mandamentos da Lei de Deus.

A igreja de Nossa Senhora do Pilar teve sua construção iniciada quase ao mesmo tempo que a da igreja de Nossa Senhora da Conceição, provavelmente em 1731, por iniciativa de duas irmandades associadas: a de Nossa Senhora do Pilar e a do Santíssimo Sacramento ([www.ouropretovirtual.com](http://www.ouropretovirtual.com). Acesso 20. dez. 2010).

Seu espaço interno se contrapõe também à retidão das paredes externas, reorganizando sua estrutura retangular como vasto salão com o formato de um decágono. Este efeito é logrado com um sistema construtivo em forma de painéis de madeira, totalmente entalhado e dourado, com estilo que varia do Nacional Português ao D. João V, onde seis retábulos são distribuídos três a três nas laterais da nave



Figuras 3 e 4: *Capela-mor e Retábulo*. Igreja de N. Sra. do Pilar, Ouro Preto, MG  
Fotografias: Attilio Colnago, 2010

Ao passar pela pesada porta das duas igrejas, e contornar uma segunda barreira formada pelo tapa-vento, é preciso estar preparado para suportar o contraste imposto pelos seus interiores ricamente construídos e o mundo externo. É muito rápida a passagem do exterior profano e severo para o interior, dominado pelo capricho barroco, belo e delirante. Esta súbita mudança de ambiência surpreende o espectador mais desavisado que é tomado pelo

reluzir do ouro que brota das formas e contra-formas das talhas, que emergem e mergulham nas sombras das escuras e amplas naves.

Nestes espaços, a capela-mor se impõe por sua sobriedade, dominada pela profusa iluminação que destaca o trono que sustenta a imagem da padroeira.

De acordo com Ferreira Gullar, a exploração da retórica pela arte barroca “[...] faz com que a igreja seja realmente o local onde o espaço barroco de fato se realiza com total plenitude [...]” (1988, p. 221), porque o Barroco trabalha a ilusão no espaço arquitetônico, criando falsas perspectivas dentro da perspectiva real, criando “[...] reentrâncias de vazios e cheios que não existem, mas que a pintura finge nos muros do templo e especialmente no teto que tem, na arte barroca, uma função muito importante [...]” (GULLAR, 1988, p.221).

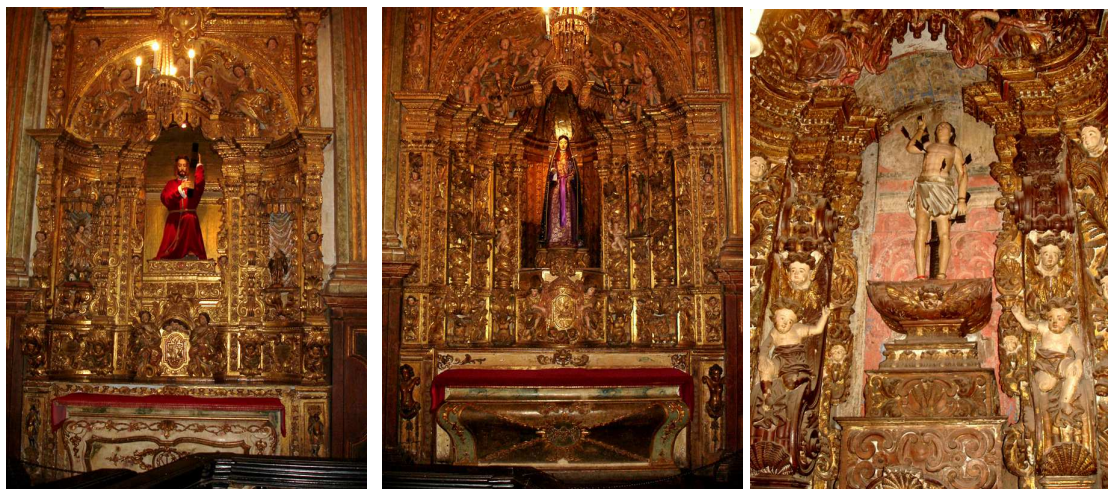
Essa alteração proposital dos elementos da perspectiva faz com que todo o espaço da igreja seja impregnado de ilusão ótica, um espaço de fantasia. Esse espaço se torna cenográfico, como uma grande ópera, outra criação tipicamente barroca, juntando no seu espaço e nas celebrações nele ocorridas várias expressões artísticas como a música que provém dos coros e das orquestras, presentes nas missas cantadas. A igreja pode ser entendida como um teatro, por abranger desde a celebração das missas às procissões festivas e encenações das passagens da vida e da morte do Cristo. Nela se destaca também a pintura, ao criar um *trompe-l'oeil* nos espaços planos das paredes e tetos e também nos volumes das esculturas. E no seu vestuário há também uma grande variedade e riqueza, dos hábitos que identificavam as diferentes irmandades aos ricos paramentos litúrgicos; das toalhas das mesas e dos altares às mortalhas do Senhor Morto e as roupagens dos santos articulados e de roca para “[...] imprimir o fator de irrealidade [...]” (GULLAR, 1988, p.221).

Ao se entrar no espaço destas igrejas necessário se faz olhar o todo e dele chegar aos detalhes para daí retornar ao todo, onde a igreja se impõe rica, exuberante em sua vaidade, o que em uma primeira análise pode contradizer os preceitos religiosos que pregam a humildade e a pobreza. O contraste pulsante entre a pureza e a simplicidade advinda da brancura da cal e o reluzir das talhas douradas nos remete ao *Vanitas Vanitatum et omnia vanitas*, retirado do Antigo Testamento (Eclesiastes 1:2), que pode ser traduzido como

vaidade das vaidades, tudo é vaidade. Este contraste entre a nudez do branco e a pujança do ouro pode traduzir a relação conflituosa do homem com sua própria morte, a tomada de consciência da precariedade efêmera da vida.

O texto bíblico acentua claramente o vazio das coisas humanas ao afirmar em Eclesiastes 10:17 “[...] todas as coisas passam, foram noite e sonho [...]”, deixando claro que o tempo na terra é limitado “[...] todas as coisas têm o seu tempo [...]” (Ecc. 3:1). O olhar mais atento vai entender o sub-texto que propaga a necessidade de reflexão sobre a vaidade e a brevidade da vida, sempre presentes no espírito e no tempo, e que coloca o homem como um ser finito e limitado, efêmero e passageiro diante da glória de Deus.

A vibração de todo o ouro aplicado nas talhas barrocas e nos panejamentos das imagens nos remete ainda à “latría” em seu esplendor teológico que traz no ouro as referências e ligações diretas com a divindade suprema representada pela Trindade (BAXANDALL, 1991, p. 80).



Figuras 5, 6 e 7: *Retábulos*. Igreja de Nossa Senhora do Pilar e igreja de Nossa Senhora da Conceição Ouro Preto, MG. Fotografias: Attilio Colnago, 2010

As imagens localizadas no corpo das igrejas continuam inseridas em seu contexto devocional e se subdividem em dois grupos: as principais com maiores dimensões ocupam a parte central dos retábulos, e as secundárias, posicionadas nas laterais, em nichos ou em peanhas, imbricadas entre ornamentos e ouro dos retábulos.

Apesar dos olhares curiosos de uma imensidão de turistas, que constantemente estão presentes na cidade, e dos olhares atentos dos pesquisadores, essas imagens passam incólumes por este tipo de observação.

Desta forma, continuam com sua principal função que é a de estarem inseridas nas atividades religiosas de uma comunidade, de aceitarem os olhares piedosos dos fiéis servindo como intermediárias entre as instâncias terrenas e as divinas.

As imagens devocionais carregam consigo a presença do sagrado, que delas emana e que é reafirmado continuamente nos rituais que as têm como elemento principal. Ao observarmos as esculturas barrocas, sejam as de talha completa ou as de vestir, há sempre a intencionalidade de se criar uma ilusão de veracidade. Para tanto, utilizaremos novamente as análises de Gullar (1988), quando desenvolve sua teoria sobre o olhar para as coisas barrocas, e sua importância na construção da realidade. Nela, o autor acrescenta que a visão se torna o sentido mais importante para a captação do sentido real, que o que vemos nos dá a noção de realidade muito mais que qualquer outro sentido, em contrapartida este mesmo olhar nos “[...] dá também a irrealidade mais do que qualquer outro dos sentidos [...]” (1988, p.221).

A respeito de esse olhar que se torna um ato intencional e ativo, Alfredo Bosi define o olho como uma

[...] fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (...) quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar [...] (1988, p.66).

Dando continuidade a esse pensamento, este autor infere que os olhos, desde que abertos, recebem de forma prazerosa ou não uma quantidade infinita de estímulos que se oferecem plácidos ou em movimento, e que este encontro se transforma em uma espécie de conhecimento.

O que foi tratado por Gullar (1988) e Bosi (1988), pode ser verificado ao analisarmos as esculturas encontradas nas igrejas abordadas. Não importando a dimensão das imagens, nelas foram utilizados todos os recursos possíveis para se lograr os efeitos da ilusão visual em todos os seus detalhes, desta forma “[...] o Barroco consegue a vertigem por explorar os elementos da visualidade e os elementos que fingem a realidade. Ele é realista por um lado, mas usa isto para criar a ilusão [...]” (GULLAR, 1988, p. 221) da realidade que esta sendo vista.



Para se conseguir este efeito de figurações vivas, capazes de serem percebidas e tocadas em sua realidade corpórea tridimensional, houve uma mudança significativa no suporte das imagens barrocas, ainda na Europa, e sobretudo na Península Ibérica. Esse realismo exigia novas soluções que não podiam mais ser atendidas pelo mármore, branco e frio. Dessa forma, o material preferencialmente escolhido pela arte barroca ibérica foi a madeira, que além de facilitar o entalhe, poderia ser mais satisfatoriamente policromada. Esse material também será utilizado na colônia brasileira.

O processo construtivo das esculturas vai utilizar preferencialmente o cedro, capaz de permitir a perfeição nos detalhes anatômicos e os mais delicados movimentos nos panejamentos, cabelos e mãos. As esculturas de talha inteira normalmente foram executadas com madeira maciça, em peça única ou divididas em blocos. As com grande dimensão normalmente eram ocadas “[...] pelos mesmos motivos que na Europa (para que não rachassem e também) para que ficassem mais leves, o que facilitaria sua condução em andores nas procissões [...]” (COELHO, 2005, p. 236).

A implantação das vilas favorecia o crescimento da arquitetura civil e a construção de uma grande quantidade de igrejas, e acarretava também a demanda por imagens de todos os níveis.



Figuras 8, 9 e 10: *Imagem de Nossa Senhora. das Dores*, Igreja de Nossa Senhora do Pilar. São José e Santana Mestra. Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Museu do Aleijadinho. Ouro Preto, MG  
Fotografias: Attilio Colnago, 2010

As esculturas devocionais encontravam lugar, além dos altares nas igrejas, nas capelas privadas das fazendas e residências mais abastadas, e

nos oratórios, com sua diversidade de formas e funções, desde os suntuosos para as salas, os recatados para as alcovas, chegando aos mais simples e rústicos utilizados pelos esmoladores.

A expressividade dramática das imagens confeccionadas neste período foi levada a extremos naturalistas com os recursos de elementos adicionados à madeira de seu suporte. O rosto tem importância fundamental na obtenção do naturalismo das imagens. A expressão fisionômica era ressaltada pelos olhos, daí os cuidados com o seu formato e soluções técnicas para que se tornassem mais humanas.

Na primeira metade do século XVIII, “[...] quase todas as imagens têm os olhos esculpidos e pintados, provavelmente pela dificuldade em importar os de vidro de Portugal. Já na segunda metade do século XVIII, os olhos de vidro são encontrados na maioria das imagens [...]” (COELHO, 2005, p. 237), permitindo que brilhassem, mesmo nos nichos pouco iluminados estabelecendo assim sua relação direta com os fiéis.

A pintura nas imagens barrocas tem diferença em seu método de execução: brilhante na carnação e fosca no panejamento. A “[...] policromia da carnação era feita (...) geralmente a óleo ou em têmpera oleosa (...) com alvaiade para aumentar a luminosidade, e vermelhão (...) para dar o colorido, ambos distribuídos em muitas camadas [...]” (COELHO, 2005, p. 240). O aspecto final da carnação era de porcelana, o que contrastava com o aspecto fosco do panejamento realizado em têmpera e com o ouro aplicado em folhas e brunido.

No panejamento, a conjugação de partes foscas e brilhantes foi utilizada na realização de requintados brocados. Sua decoração era ainda arrematada com pinturas de elementos florais realizados a pincel e ainda com a utilização de detalhes em relevo, que contornavam os florões e bordas dos tecidos: as incisões, as *pastiglias* e as punções.

As incisões ou *reparure* são realizadas sobre a base de preparação “[...] antes da aplicação da folha, com linhas paralelas ou que se cruzam, círculos escavados na preparação, incisões que formam folhas (e) flores [...]” (COELHO, 2005, p 241).

As *pastiglias* são desenhos em relevo, realizados também na base de preparação, para simular a aparência de bordados. Aparecem normalmente

nas áreas douradas das bordas que finalizam os véus, as túnicas, os mantos, os escapulários ou qualquer outro tecido utilizado para vestir as imagens.

As punções realizadas em baixo relevo sobre áreas de douramento eram obtidas pelo impacto de instrumental metálico “[...] com pontas e tamanhos variados, como círculos, esferas, estrelas, triângulos sobre as áreas já douradas e polidas. Sua distribuição varia muito e aparece, às vezes, preenchendo todo um espaço, formando texturas para distinguir das áreas de dourado liso e brilhante [...]” (COELHO, 2005, p.241), aparecem ainda contornando florões e bordas do panejamento.

Outro artifício para a ilusão de partes em relevo ainda pode ser encontrado nas imagens barrocas, em especial nas representações da Paixão de Cristo. Em suas áreas submetidas aos açoites aparecem as feridas que são contornadas com pedaços de couro animal “[...] formando as bordas das chagas, que dão às imagens um aspecto extremamente dramático e realista [...]” (COELHO, 2005, p.237).

Diferentemente das imagens de talha inteira, aparecem as imagens de vestir “[...] articuladas e parcialmente entalhadas, devendo ser complementadas com vestidos de tecido. São (...) apenas a cabeça, mãos e pés entalhadas e policromadas [...]”. O outro tipo é representado pelas imagens de roca “[...] com uma armação de ripas que parte da cintura, formando a estrutura da saia ou do hábito [...]” (COELHO, 2005, p. 237).

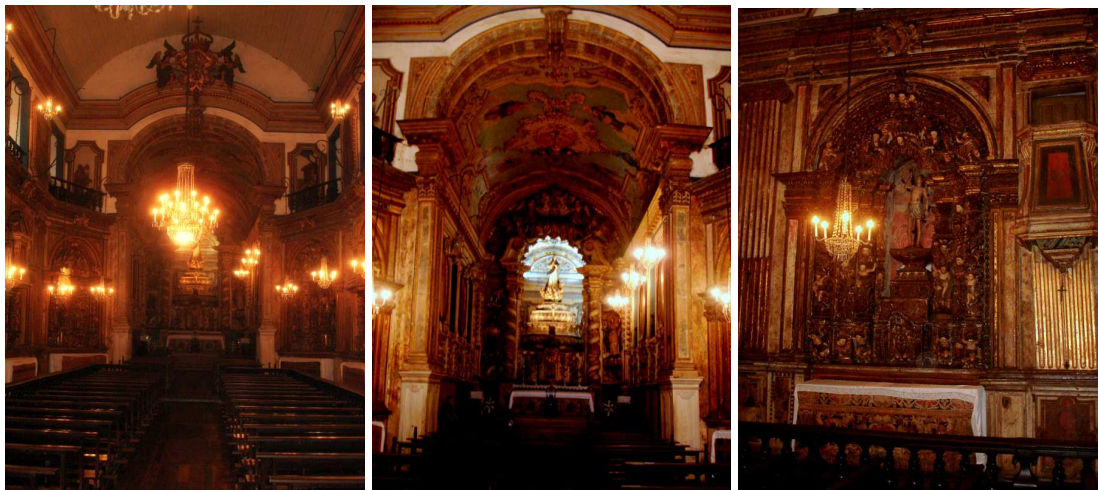
Estas imagens eram normalmente recobertas por uma sobreposição de tecidos de algodão para as roupas internas – túnica para as personagens masculinas e anáguas e túnica para as personagens femininas. Os tecidos que seriam visíveis nestas imagens – as túnicas, mantos e véus –, geralmente eram confeccionados com veludos e brocados, com acabamentos em rendas e galões dourados para ampliar o seu naturalismo.

Além das roupas, as imagens articuladas e de roca também utilizam perucas de cabelos naturais, normalmente castanhos e longos, que lhes caem pelos ombros, na maioria das vezes oferecidos, em promessa, pelos fiéis.

Com o intuito de ampliar ainda mais a verossimilhança, as personagens femininas ainda apresentam nas orelhas brincos de ouro e pedrarias, e cordões de ouro em seus colos.

Estas imagens, com toda sua complexidade, vão se articular nos espaços a elas reservados nos retábulos e, em se tratando dos espaços barrocos, Ferreira Gullar discorre sobre a importância do olhar como principal sentido a ser utilizado para entender o espírito desta arte. Mas o olhar verdadeiro, em um sentido físico e não metafórico.

Assim, este autor descreve como apreender pelo olhar elementos que pertencem a outros sentidos e que em contrapartida “[...] os outros sentidos apreendem coisas que pertencem ao campo do olhar [...]” (GULLAR, 1988, p. 218), e complementa que o mundo é apreendido por um ou outro sentido, mas que os diversos sentidos se comunicam e trabalham em uma totalidade “[...] são meios diversos de que o corpo humano dispõe para apreender a diversidade do real [...]” e dessa forma estar preparado para o encontro das coisas que pertencem especificamente a esse período artístico.



Figuras 11, 12 e 13: *Igreja de Nossa Senhora da Conceição*: nave, altar-mor e retábulo lateral  
Ouro Preto, MG. Fotografias: Attilio Colnago, 2010

Entrar em uma dessas igrejas se torna uma experiência única. Em primeiro lugar há a necessidade de acostumar os olhos que bruscamente saem da luz de um dia ensolarado e adentram a penumbra sempre reinante nos seus interiores. A partir daí o que se descortina é tudo muito, é tudo vário no espaço inquieto da igreja, que tem algo de efêmero, que se transforma a todo o momento com as sutis modulações da luz que rompem suas áreas de sombras (GULLAR, 1988, p. 220).

A luz, ao se juntar com outros elementos, como a irregularidade, a assimetria e a paixão presente na arte barroca, cria um lugar, como o já



referenciado, operístico, onde “[...] há uma retórica, porque ela é essencialmente uma arte retórica, e há uma exploração do trompe-l'oeil, quer dizer, da ilusão ótica, que conduz ao delírio e à vertigem e conseqüentemente à ilusão [...]” GULLAR, 1988, p.220).

É importante distinguir faz distinguir cada parte dos entalhes dos retábulos e das imagens neles inseridos, que em sua inquietante estranheza de se metamorfosear, criam a idéia de um todo indivisível, imersos em sua temporalidade, deixando neles transparecer as marcas do tempo, aparentes nos períodos datados de sua produção, na organicidade de sua estrutura, nas diferentes formas de percepção adotadas pelos diferentes espectadores ao se depararem com estes retábulos.

Ferreira Gullar fala da importância de se atentar que a percepção do homem é histórica, que vai sendo adquirida e modificada através do desenvolvimento da história – e que vai se organizar de acordo com a história do indivíduo e também da sociedade –, de maneira que cada pessoa vê o mundo de acordo com a sua história vivida e apreendida (1988, p. 220).

Essa forma diferenciada de se ver os retábulos pode ser complementada com os estudos de Bosi quando ele se refere ao olhar na linguagem, ao afirmar que é no uso das palavras que os homens vão trançar os fios lógicos e os fios expressivos do olhar. Neste pensamento, ele vai destacar uma série de formas diferenciadas com as quais podemos pousar nossos olhos sobre os objetos. Ele destaca, então, o *contemplar*, como uma forma de olhar com religiosidade; o *considerar*, como uma forma de olhar com maravilhamento; o *respeitar*, onde tomando as devidas preocupações, se olha novamente, se olha para trás; e o *admirar*, que é uma forma de olhar com encantamento “[...] movendo a alma até a soleira do objeto [...]” (1988, p. 78).

Desta forma, podemos descrever um olhar não só pelos seus limites, pela forma objetiva e determinada do que foi escolhido para ser visto, mas necessário se faz também “[...] sondar a qualidade complexa de sua intencionalidade [...]” (BOSI, 1988, p.79). Nesta direção, este autor vai ainda propor um entendimento para o complexo processo de se olhar e do como se olhar, do que foi cativado e do que permaneceu liberto, afirmando que “[...] a hermenêutica da linguagem cotidiana, com seus símbolos e figuras e suas

alianças de ver e sentir, (...) parece um dos caminhos para perfazer esse exercício de compreensão [...]" (1988, p. 79).

### 3.2. O deslocamento das imagens para o museu

Tomado na acepção básica de recolher, organizar e expor aquilo que deve ser mantido e preservado, o museu permanece aprisionado à redução da materialidade do objeto museológico, em resposta à subjetividade humana. O objeto em sua utilização temporária mantém a garantia da sacralização permanente. Trata-se do tempo e dos tempos museológicos.

Ana Lúcia Sianes de Castro (2009, p. 27)

Com a imposição de uma trajetória que retirou os objetos das igrejas ou dos oratórios e os levou para uma coleção, os valores intrínsecos às esculturas foram transferidos para outra dimensão, perdendo total ou parcialmente a sua função original. Este afastamento vai fazer com que elas assumam valores simbólicos com claras distinções de acordo com a entidade mantenedora da coleção.

Na organização dos museus estudados ocorreu uma modificação significativa no aspecto simbólico das esculturas, promovida pelos próprios religiosos ou sob a sua aquiescência – a alteração do estatuto que elimina a função litúrgica das obras. Essa alteração faz com que essas peças convivam com outros objetos, como pinturas, mobiliário, objetos decorativos, entre outros. As imagens são também dispostas em vitrines de forma tradicional, linear e sequencial, conferindo-lhes ações que envolvem somente sua nova função como objeto artístico e histórico.

A pouca distância geográfica da igreja para os museus que abrigam as coleções mantém o sagrado como referência, mas esta se forma apenas na lembrança. O olhar do visitante por certo vai reconhecer o objeto religioso, mas a organização do espaço expositivo obedece aos critérios museográficos dos museus de arte. A iluminação e o desenho cenográfico, diferentemente da igreja, não convidam o visitante à oração. Sua colocação fora do espaço utilizado para os rituais cristãos também as afasta da relação com uma única religião, tornando-os objetos de fruição universal.

Se museus com a tutela eclesiástica já propõem esse afastamento das esculturas de suas funções originais, os museus sem essa tutela ou as

exposições temporárias realizadas com os objetos de arte sacra, como aquelas de grande porte realizadas em São Paulo, a exemplo de “O Universo Mágico do Barroco Brasileiro” (1998), na Galeria de Arte do Sesi; “Os anjos estão de volta” (2000), Pinacoteca do Estado de São Paulo e “Mostra do Redescobrimento – Barroco” (2000) e, também em museus fora do Brasil, como a exposição “El retorno de los Angeles”, organizada pelo “Barroco de las Cumbres de Bolívia”, apresentada em 1997 na capela da Sorbonne, Paris; na Real Academia de São Marcos, Madri; no Museu Nacional de São Carlos, México e no Museu Nacional de Arte da Bolívia e, no ano de 1999 no Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro e no Museu Nacional da Colômbia, em Bogotá.

O que ficou patente nessas exposições é que todo o acervo escolhido e organizado privilegiou prioritariamente os valores materiais, estéticos e históricos das peças. Com o intuito de exemplificação deste propósito final de deslumbramento estético, analisaremos brevemente algumas fotografias das exposições acima referenciadas.

A primeira, intitulada “Os anjos estão de volta”, com projeto de Emanuel Araujo e curadoria de Maria Lucia Montes, com um grande número de imagens angélicas e de outras iconografias que com eles têm direta ligação, como as Nossas Senhoras, provenientes de coleções públicas e particulares, contribuíram eficazmente para demonstrar a latinidade cultural e artística, visto que apresentavam peças que remontam ao século XVI e chegavam ao século XX.

Esta coleção privilegiava uma reunião de expressões e períodos históricos diferenciados – anjos tocheiros e adoradores, anjos produzidos no Brasil colônia e no atual, anjos de origem portuguesa, do vice-reino do Peru e da Bolívia, de fatura erudita ou mais simplificada –, que se misturavam com obras de artistas contemporâneos, como também produzidos por artistas populares da Bahia, de Piauí e do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais.

Um conjunto diversificado que, além de apresentar toda a riqueza e diversidade cultural, reafirmava também a unidade espiritual desses povos, onde a presença da religião católica é preponderante. Nas palavras de Araujo “[...] este múltiplo universo foi a coluna vertebral para armar a grande discussão estética em torno dos anjos nesta exposição, embora a curadoria tenha se

preocupado também em vasculhar em meandros cabalísticos a representação desses seres alados [...]” (2000,p. 7).

A exposição propunha um exercício estético ao convidar o visitante a percorrer os diversos ambientes onde, propositalmente, as várias expressões e os vários períodos de sua produção compunham alegorias ora em formato de retábulos circunscrevendo imagens de madonas, ora dispostos sobre nuvens de papel crepom e iluminação impactante, entre outras cenografias, que de acordo com as palavras da curadora a mostra tinha também o intuito de

[...] através da arte suscitar uma reflexão sobre o interesse contemporâneo pelos Anjos e a surpreendente redescoberta da visão de um mundo em que a experiência humana ainda não se dissociara do sagrado, onde o *maravilhoso* e o milagre podiam estar à espreita, a cada volta do caminho, como resposta benévola ou terrível dos céus ao apelo angustioso do homem [...] (Montes, 2000, p 11)



Figura 1: *Detalhe da exposição Os anjos estão de volta*  
Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000, p. 4  
Fotografia: Nelson Kon e João Liberato Vidotto

As formas angélicas sempre foram cultuadas e representadas das mais diversas maneiras, desde os períodos mais remotos e, particularmente a sua permanência na civilização que se desenvolve a partir do período greco-romano atesta a sua força e impregnação na cultura ocidental.

A respeito da temática escolhida para a exposição, Emanuel Araujo afirma que

[...] o assunto serviu de *leit-motiv* para inúmeras discussões sobre estas figuras celestes, estes seres místicos que povoam os céus, a desenhar possivelmente os nossos destinos, como mensageiros da luz a nos conduzir às mais altas hierarquias celestiais. Mas, sobretudo, o tema angélico nos permitiu transformar esta exposição em um grande palco, onde tantas linguagens estéticas puderam se unir para formar o mais amplo universo que só a arte pode alcançar: popular e erudito, antigo, moderno e contemporâneo, latino-americano, europeu, brasileiro [...] (2000, p. 7)



Figuras 2 e 3: *Detalhes da exposição Os anjos estão de volta*  
Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2000, p. 142  
Fotografias: Nelson Kon e João Liberato Vidotto

A mostra, com grande eloquência, muito bem representava essa universalidade, organizando ambientes de puro delírio visual, onde uma miríade de anjos pairava em atmosferas estrategicamente montadas para arrebatá-lo o olhar e a alma do visitante mais incauto que por eles transitasse.

Da exposição, intitulada “Brasil + 500 – Mostra do Redescobrimento”, vamos nos ater especificamente à parte dedicada ao barroco brasileiro, com curadoria da historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e cenografia de Bia Lessa.



De acordo com a crítica especializada, a cenógrafa teria se inspirado na história do barroco no Brasil e na religiosidade do povo brasileiro para criar uma das que foi considerada a melhor e maior mostra da arte deste período, contendo 350 imagens, procedentes de várias partes de todo o território brasileiro (<http://www.arcoweb.com.br>. Acesso em 03. jan. 2011).

Os ambientes criados pela cenógrafa ocupavam um total de 1700 metros quadrados e conseguiam apreender o espectador por vários de seus sentidos, ao misturar o cheiro forte de madeira, a música barroca de fundo e a pouca luminosidade pela qual o visitante caminhava e era levado à ambientação desejada pela artista. A cada nova sala, novo deslumbramento, ao ser conduzido por caminhos inventivos onde curvas, retas, pontes e alturas alternadas levavam o visitante por sobre, por baixo e ao lado das imagens que despontavam e desapareciam em um mar composto por 200 mil flores de papel crepom amarelas e violeta, sustentadas sobre finas hastes verticais de ferro.



Figuras 4, 5 e 6: *Detalhes e vista panorâmica do módulo Arte Barroca*  
Cenografia de Bia Lessa. Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento. São Paulo, 2000  
Fotografia: Denise Andrade (<http://www.arcoweb.com.br>. Acesso em 03. jan. 2011)

Cada novo ambiente preparava o impacto do salão seguinte. Destacadas por focos individuais de luz, as esculturas surgiam como uma aparição entre o esplendor festivo das flores de crepom. As imagens provenientes das regiões de Minas Gerais, entre flores violetas, que lembravam as cerimônias dóidas da Semana Santa. As imagens nordestinas, provenientes

da Bahia, de Pernambuco e Maranhão, entre flores amarelas alegres e douradas, como convém às cidades litorâneas com suas cerimônias barrocas mais alegres e festivas.

De acordo com a artista, a forma de dispor as imagens tinha o propósito de permitir “[...] que as pessoas pudessem ver cada obra separadamente e não em conjunto [...]” ([www.arcoweb.com.br](http://www.arcoweb.com.br). Acesso em 03. jan. 2011), tornando sutil a ligação entre elas, realizada às vezes somente por um olhar, por um gesto ou pela movimentação de um corpo que levava o olhar do visitante à peça seguinte. A mostra encontrou por certo o “tom” encantador do barroco. O espaço era emocional, exagerado e sensual sem, contudo, levar e ou mesmo lembrar aos visitantes dos elementos devocionais nelas contidos

Ao terem preteridas suas funções religiosas, as imagens expostas nessas exposições perdem, por certo, dados relacionados com a anterior função, significado e simbologia. Sua descontextualização é ainda mais ampliada, pois longe da igreja, estão também desligadas dos elementos imateriais que as ritualizavam, como a liturgia, as homilias, a gestualidade e principalmente o ambiente que as envolvia com toda sua carga simbólica.

As esculturas nelas contidas de acordo com o desenho curatorial, tinham a função de compor um painel historiográfico das várias etapas da história da arte desenvolvida no Brasil, por meio dos significados expressos em sua forma plástica, de seus materiais construtivos e de sua forma de aplicação. Elas buscavam relatar, de certa forma, o *modus operandi* dos artistas ou dos ateliês de cada período de produção artística.

A curadoria vai definir ou influenciar no sentido da significação da obra e ao mesmo tempo também alterar a forma de nela pousar o olhar do espectador, definindo novas formas de ver os objetos. O sagrado cada vez mais vai se apartar dessas obras, ficando então evidente o seu estatuto histórico e artístico, a sua vinculação à produção de um artista ou de uma região específica; sua conotação de peça com fatura mais erudita ou popular.

Enfim, se torna um testemunho, um documento, um registro de um tempo específico na formação de uma sociedade e de um país, não importando aqui se a peça tem origem religiosa. O que agora mais sobressai entre tantos conceitos é sua carga simbólica e intransferível enquanto objeto de arte.



Ao abordar o objeto museológico, Castro (2009) observa que em um primeiro momento ele tem um longo caminho a percorrer para se afirmar como importante e representativo de uma sociedade e de uma época. Este percurso deve ser observado levando-se em conta o contexto social onde estava inserido, bem como as especificidades internas ao objeto que o diferenciavam e nominavam no meio de seus pares,

[...] até sua chegada às galerias labirínticas do museu, o objeto passa por uma série de transformações. Ao ser deslocado de sua função primária para uma coleção e desta para um museu, o objeto é acrescido de novos significados, de caráter objetivo e triunfante. O objeto extraído de sua origem agrega outro referencial. Passa a ser expressão museológica, exemplar de sustentação da verdade museológica [...] (CASTRO, 2009, p.71).

Para nossa discussão sobre os aspectos dos museus e dos objetos neles contidos, utilizamos, neste estudo, como já foi anunciado, os museus localizados na igreja de Nossa Senhora da Conceição e na igreja de Nossa Senhora do Pilar, respectivamente, o Museu do Aleijadinho e o de Arte Sacra do Pilar.

O Museu do Aleijadinho foi criado em 1968 com o objetivo de reunir, conservar, preservar e difundir objetos de arte sacra e documentos gráficos de valor histórico, além de realizar pesquisas e estimular atividades no campo da história de arte. Sua denominação é uma homenagem a Antônio Francisco Lisboa, considerado o maior artista ouro-pretense da arte barroca, que se encontra enterrado na nave da igreja. O museu se divide em três ambientes, onde a maior parte de seu acervo se encontra em exposição permanente: sala da sacristia, onde ficam expostos exemplares de imagens do século XVIII do barroco mineiro, sendo a maior parte da primeira metade deste século e mobiliário; a sala da cripta, localizada no antigo porão da igreja, onde estão expostas imagens, pratarias e outras peças de valor; e o consistório, onde estão expostas imagens e paramentos. Ainda faz parte deste museu a sacristia da igreja de São Francisco, onde se encontra um chafariz em pedra sabão, esculpido pelo Aleijadinho.

O Museu de Arte Sacra do Pilar, localizado no subsolo daquela igreja, reúne cerca de oito mil peças artísticas dos séculos XVIII e XIX. Este acervo

encontra-se em exposição em seis salas, distribuídas em vitrines temáticas, onde são encontradas imagens religiosas, prataria, mobiliário e paramentos litúrgicos, além de vasto arquivo documental.

Mesmo sendo dois museus mantidos sob a tutela eclesiástica, seus objetivos contemplam as ações relacionadas somente com aspectos materiais e históricos. Podemos utilizar como parâmetros de exemplificação as ações de outro museu mineiro, o Museu Arquidiocesano de Mariana, MG, que mantém as mesmas características de espaço expositivo e de acervo, e que tem definidas em seus objetivos ações tais como:

[...] a preservação da memória histórica e artística mineira; a educação e a instrução da geração atual nos valores de nossa cultura e civilização; a detenção da evasão de nosso patrimônio artístico móvel; e a conservação, a restauração e a exposição das obras pertencentes ao acervo [...]” (SOUZA, 2005, p.18).

Esta preservação da memória vai atribuir ao museu sua ligação com o que é autêntico e original. Desta forma, a memória vai ser representada com “[...] o que foi recolhido, guardado, estudado e exposto (como se isso) fosse, a rigor, o primordial, o inesquecível (...) como se objeto contivesse em si a memória do que o revela, o distingue, o singulariza [...]” (CASTRO, p. 26-27) e no caso das imagens religiosas, eternizando-as como representantes de um mundo no qual não têm mais trânsito, mas que dialeticamente nele permanecem inseridas.

A grande mudança no estatuto das imagens que não estão localizadas nos espaços reservados para os cultos e que ocupam os espaços destinados aos museus se faz por meio de um pequeno câmbio na organização geográfica do sítio religioso – somente uma porta separa o espaço reservado para o sagrado do espaço museológico. Nas duas igrejas, ao se sair por uma porta lateral da capela mor, e ainda encantado com a opulência dos elementos barrocos e seu esplendor em ouro, caímos imediatamente em um ambiente muito mais simplificado, imediatamente identificado como um museu.

Ao analisarmos o deslocamento do objeto de sua função primeira – a devocional, e sua inserção em um museu –, podemos nos apropriar das idéias de Baudrillard quando trabalha a modernização dos objetos. O que foi tratado pelo autor está relacionado com a introdução de novas matérias primas que

podem imitar toda sorte de superfície presente nos objetos trabalhados com materiais tradicionais.



Figuras 7 e 8: *Entrada do Museu do Aleijadinho. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Ouro Preto, MG*  
Fotografias: Attilio Colnago, 2010

O mesmo contexto pode ser observado ao tratarmos do deslocamento dos objetos de sua função, o que acaba por se constituir “[...] uma espécie de libertação parcial [...]” (BAUDRILLARD, 2006, p. 24) dos objetos, que saindo dos retábulos e sendo entronizados nas vitrines dos museus “[...] encontra[m] em sua mobilidade e multifuncionalidade maior liberdade de organização, reflexo de disponibilidade maior em suas relações sociais [...]” (2006, p.24) que não se constitui na sua libertação, já que significa apenas a libertação da função do objeto e não do próprio objeto [...]” (2006, p.24).

Esta forma de libertação vai se estender ao homem, seu usuário. Da mesma forma que o objeto vai ser “[...] somente libertado em sua função, o homem vai ser libertado somente como usuário deste objeto [...]” (2005, p. 25).



Figuras 9 e 10: *Vitrines do Museu de Arte Sacra do Pilar. Ouro Preto, MG*  
Fotografias: Attilio Colnago, 2010

Baudrillard tece também relações entre os objetos que somente têm a função de servirem para o que foram construídos e o ambiente funcional onde os mesmos estavam inseridos, que se mostra mais aberto, mais livre, e que aceita melhor a fragmentação de suas diversas funções.

No caso dos objetos sacros, o que vai ocorrer com sua transferência para o espaço do museu é a sua “[...] superação como objeto-função por uma ordem prática de organização. Os valores simbólicos e os valores de uso esfumam-se por trás dos valores organizacionais [...]” (BAUDRILLARD, 2006, p. 27).

Os objetos não mais localizados no recinto das igrejas e agora ocupando um novo local, as vitrines dos museus, estão imbuídos e conscientes de sua nova aura “[...] não são mais investidos de uma “alma” assim como não mais o investem com sua presença simbólica: a relação faz-se objetiva, é combinação e jogo [...]”. O local agora por eles adotado “[...] não é mais de ordem instintiva e psicológica e sim tática [...]”. (2006, p. 27).

Nos dois museus estão presentes o embate entre a razão, definida pela geometria pura e limpa das vitrines, com a forma orgânica das esculturas. Mesmo enclausuradas nas vitrines, estas imagens continuam a ostentar os seus próprios predicados. Longe dos outros elementos que as circundavam nos altares e retábulos, inventam agora novos sentidos e significados, como a transportar toda a paisagem, todo o contexto cultural que espelham a sua transmutação para dentro de si. Grávidas de beleza e singularidade, o território destas esculturas fecundado pelos signos criados pelo artista se avoluma, tornando-se ainda mais transparente, isolado num espaço contínuo de demarcação e contenção simbólica.

Os museus das igrejas de Ouro Preto estabelecem um lugar de confronto direto entre a volumetria e o drama imposto pelo barroco, nas talhas, nos dourados e nos volumes das esculturas com a forma retilínea, alva e limpa, imposta pelo desenho das vitrines expositivas.

As imagens libertas do imbricamento volumétrico de seu retábulo, ao serem isoladas podem agora ser percebidas e analisadas uma a uma. Começa a partir deste momento um paradoxo trabalhado por Didi-Huberman em relação a este ato de olhar o objeto

[...] o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois [...] (1998,p. 29)

Não mais fazendo parte de um conjunto uniforme nos desenhos dos retábulos, onde uma peça praticamente dá origem à seguinte, as imagens retomam a sua forma e força de objeto individual, que por um tempo tinha sido quase perdida. Agora toda a configuração pictórica que é recebida pelo olhar do espectador no primeiro momento de visualização se entrelaça com a volumetria definida pelos suportes em madeira. Desta forma, a imagem se torna um corpo indivisível que acolhe o olhar sobre ela depositado, deixando-o deslizar pela diversidade de seus volumes, enquanto, ancorada em seu silêncio, encara também este espectador com o brilho constante e congelado de seus olhos vítreos.

A força presente nestas imagens somente se tornou possível após um trabalho longo e meticuloso, onde as mãos dos artífices, calejadas pelo uso contínuo das ferramentas, nem sempre submissas ao rigor imposto pela dureza das pedras e madeiras e ainda das convenções iconográficas, emprestam calor de seus próprios corpos e constroem sinuosidades que adentram os suportes, modificando as suas superfícies.



Figuras 11 e 12: *Vitrines do Museu do Aleijadinho*. Ouro Preto, MG  
Fotografias: Attilio Colnago, 2010

Estes suportes, plasmados em novas configurações, se transformam em matérias diversas, como peles, cabelos, tecidos e brocados, que dão contornos às formas, que não só mantém a força de suas raízes e particularidades, como também expressam o objetivo primeiro do escultor que era o de comover. Este

objetivo inicial é restaurado toda vez em que a imagem conseguir aprisionar o olhar de alguém, seja fiel ou espectador, nem que seja somente por um momento, possibilitando assim a abertura de uma fresta de fé, sonho ou devaneio em quem a vê.

A rigidez que emoldura as vitrines com seus laqueados brancos é quebrada pela sinuosidade das linhas e das formas dos objetos que se movimentam através das densas camadas de tintas. Este pulsar entre áreas com cores vibrantes e áreas com cores surdas, quietas, adormecidas em seus escuros, provoca o aparecimento ainda mais intenso do ouro. Este ouro, aplicado em forma de folhas e brunido para ampliar a sua luminosidade, emerge ora através dos finos e delicados ornatos esgrafiados, ora denso e poderoso nas bordas lisas e simplificadas ou a imitar galões, com a utilização dos relevos das pastiglias, como bordas trabalhadas das túnicas e dos mantos.



Figuras 13 e 14: *Vitrines do Museu do Aleijadinho*. Ouro Preto, MG  
Fotografias: Attilio Colnago, 2010

As imagens barrocas apresentam um dos temas mais visitados na história da arte – o corpo humano, que ao se apresentar envolvido em uma simbologia católica, se transfigura em suas múltiplas representações de toda uma profusão hagiográfica. Nesta transfiguração, as figuras dos santos e dos anjos extrapolam o lugar das coisas comuns, se resignificando a todo o momento, sendo por vezes levados à condição de enigmas ao conseguir conformar em sua matéria corpo e divindade, das quais se desprendem grande sensualidade e intensa vivacidade formal e cromática.



O estranhamento, que por vezes pode fluir destes corpos que oferecem sua nudez, pode ser acentuado ainda mais na forma com as peças destes acervos se mostram nas vitrines.

A variedade de imagens não se organiza mais em um desenho iconográfico, como os definidos nas igrejas, por vezes se mostrando sem roupa ou em partes, fragmentos insólitos que acentuam a destituição de suas funções.



Figuras 15 e 16: *Vitrines do Museu de Arte Sacra do Pilar e do Museu do Aleijadinho*  
Ouro Preto, MG. Fotografias: Attilio Colnago, 2010

As imagens de roca ou articuladas agora se mostram sem suas túnicas, e mantos, e véus, e perucas, e brincos e colares. Mostram-se carecas e nuas, como estranhas personagens, expostas à curiosidade alheia, com suas vergonhas aparentes. O que agora aparece é o seu processo construtivo – as ripas das armações e as articulações –, que foram feitas para ficar ocultas sobre os cabelos e as sobreposições dos tecidos. Não foram construídas para se apresentar sem suas roupas e complementos, pois sem eles perdem seu referencial iconográfico e não figuram como santos.

O que dizer das cabeças dos santos de roca que, perdidas de seus corpos, sem a gestualidade de seus braços e mãos, sem as roupas e atributos que definiam sua iconografia, jazem sem expressão em seus nichos articulando um discurso ininteligível com o espectador.

Essa perda de identidade vai atingir também as alfaias sagradas utilizadas na celebração das missas e outros ritos – as varas recobertas de

prata repuxada que sustentavam o pátio –, pesaroso sobre o esquife do Senhor Morto, ou jubiloso ao proteger o ostensório na procissão de Aleluia; as lanternas clareando as procissões noturnas; os báculos ostentados garbosamente pelos bispos, objetos que encantavam ao reluzir nas procissões que aconteciam em datas definidas e festivas. Agora toda essa profusão de palmas, ostensórios, cálices, turíbulos, coroas e resplendores de santos, dividem, sem hierarquias, as mesmas vitrines de museus.

A profusão desses objetos elaborados com metais preciosos que, no recinto religioso faziam as ligações com a latria, agora nos museus, se transformam em objetos reveladores da história de um período regido por uma elite econômica, política e religiosa, que fala das riquezas e do poder da Igreja.



Figuras 17 e 18: *Vitrines do Museu de Arte Sacra do Pilar e do Museu do Aleijadinho*  
Ouro Preto, MG. Fotografias: Attilio Colnago, 2010

Na profusão de casulas, o esplendor brocado em ouro se contrapõe às estolas rebordadas em pedrarias, que fazem alusão ao cilício e à aspereza dos buréis. Estes paramentos, agora agrupados nas vitrines, sobrepõem entre seus brocados as cores que definiam os períodos litúrgicos.

As modulações das cores dos paramentos e das toalhas comunicavam qual o período do ano se estava, e assim, o que se deveria padecer ou comemorar: o verde simbolizando crescimento e esperança, trazendo a bonança para os dias da semana do Tempo Comum, onde fora dos períodos festivos se comemora a presença de Cristo na vida cotidiana e nos momentos simples da vida dos cristãos; o vermelho, lembrando os apóstolos, o fogo e o sangue dos mártires, para o Pentecostes, na esperança de ser abençoado pelo Espírito Santo que novamente desceria; o preto, representando o luto da Igreja,



utilizado nos rituais fúnebres, nas chorosas e longas missas de corpo presente e nas missas dos Fiéis Defuntos; o roxo, símbolo da penitência, da serenidade e da preparação, para a Quaresma que tudo entristecia ao esconder os santos sobre pesados mantos, o falar mais baixo, os jejuns das sextas-feiras; o branco, alegria, ressurreição pureza e vitória, adornado de galões e bordados dourados para a Páscoa, com procissão por toda a rua, com pétalas atiradas nas calçadas e as melhores colchas deitadas solenes nas janelas. E, para finalizar o ano, o roxo claro, quase lilás, para o Advento, que anunciava a chegada do Natal, que reinava jubiloso em nossos sonhos, entremeado com brancos e dourados.



Figuras 19 e 20: *Vitrines do Museu de Arte Sacra do Pilar e do Museu do Aleijadinho* Ouro Preto, MG. Fotografias: Attilio Colnago, 2010

Estes paramentos, desprovidos agora de suas funções nas igrejas e não tendo mais que organizar os períodos litúrgicos, perderam a sua função de marcadores de tempo.

As imagens nas vitrines transcendem a idéia de patrimônio cultural com seu aspecto estático. Nelas se torna mais presente a idéia de herança cultural, elas trazem a idéia de continuidade, algo que ao mesmo tempo necessita de proteção, mas também de vivificação. Já fazem parte do inconsciente coletivo e estão abertas aos mais variados estudos, pois aparentemente nunca terminam de dizer o que estava para ser dito.

Tais objetos convivem também com oratórios vazios, mesas, arcazes e mais uma profusão de peças litúrgicas com as mais distintas formas e funções, que foram amalhados para dar origem a uma nova coleção.

De acordo com Baudrillard (2006, p. 82), estas imagens e objetos por contradizerem as exigências funcionais, por estarem colocados na classe dos objetos antigos, barrocos, singulares, respondem a propósitos ligados ao testemunho, às lembranças e às nostalgias. Mas embora fazendo parte de um tempo anterior, se inserem também nos questionamentos atuais de onde retiram seu duplo sentido, ao significar o tempo nas duas instâncias: a natural, mais sutil e a temporal, a histórica que é sempre muito mais evidente, como indícios culturais do tempo. Não tendo mais funcionalidade, assumem seu papel de historicidade “[...] sem, todavia deixar de exercer uma função de signo [...]” (2006, p. 82) se tornando puramente mitológicos na sua referência ao passado.

Quietas em suas vitrines, parecem a um primeiro olhar renegar a atualidade, o barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não podem prescindir do mesmo. Se não há uma ação contemporânea sobre elas, estarão fadadas a se deteriorar. Já conseguiram ser anacrônicas emergindo do passado. Cientes de sua pertinência, romperam-no para transcender, contando-nos histórias diversas, por vezes heterogêneas, que necessitam ser reescritas.

Uma das formas de se inserir o conceito de atualidade nesses objetos, dispostos lado a lado nas vitrines, pode ser percebida pela utilização das novas tecnologias expositivas.

O conceito de contemporaneidade na ambiência dos museus, além do desenho das vitrines e sua organização na geografia espacial, vai ser complementado com dois novos e importantes elementos – música e iluminação.

O conhecimento captado pelos diversos olhares pode ser evidenciado com a utilização da música, que, vindo ao encontro da iluminação, complementa-a, induzindo e aproximando o espectador do mistério contido nas peças. As músicas utilizadas, no Museu de Arte Sacra do Pilar é clássica e no Museu do Aleijadinho, é diferenciada, tirando partido de seus vários pisos – sacra nos andares superiores e na cripta, remete aos ofícios da morte.



Figuras 21 e 22: *Vitrines do Museu do Aleijadinho*. Ouro Preto, MG  
Fotografias: Atílio Colnago, 2010

Neste espaço os visitantes são recebidos por quatro leões de essa, esculturas de Aleijadinho, utilizados para sustentar os ataúdes nas cerimônias fúnebres. Eles aguardam agora, em estranho silêncio, como a esperar os corpos dos Cristos crucificados, que sofrem dependurados em suas cruzes nas vitrines que os ladeiam.

A iluminação do ambiente é baixa, levando o visitante quase sempre a caminhar por uma penumbra, que ressalta e valoriza a luz estrategicamente disposta nas vitrines, quentes e cuidadosamente planejadas para proteger as peças e capturar o olhar do espectador.



Figuras 23 e 24: *Vitrines do Museu do Aleijadinho*. Ouro Preto, MG  
Fotografias: Atílio Colnago, 2010

A função destes dois elementos – o som e a luz – é preparar a alma, para que os olhos vejam com mais propriedade aquilo que agora, com a imposição de uma ordenação museológica, foi definido como sua nova visualidade, conferindo aos objetos expostos nesta situação uma idéia de

permanência, afastando-os de suas origens regionais, para dotá-los de universalidade.

Eliade (2001) coloca um paradoxo que se torna importante para a análise destes objetos, que se refere à manifestação do sagrado em algum objeto tornando-o uma outra coisa e no entanto este objeto “[...] continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente [...]” (p. 18) do qual continua a fazer parte como matéria, seja ela bruta como uma simples pedra ou no caso das imagens acima analisadas, algo trabalhado com todo o esmero e possibilidade tecnológica de então.

Acreditamos que a partir do momento em que as imagens foram subtraídas de seu local de culto ocorreu uma alteração em seu processo de hierofania. De um ponto de vista profano, elas voltaram ao que era a sua origem, antes dos rituais que as consagraram e as alçaram a uma nova configuração, onde “[...] sua realidade imediatamente (transmudou-se) numa realidade sobrenatural [...]” (ELIADE, 2001, p. 18), ou seja, simples esculturas. Nessa nova configuração, de alguma forma, desapareceram ou ficaram adormecidos seus elementos correspondentes às coisas do sagrado. Essa idéia pode ser complementada com Etzel, quando ele afirma que as imagens “[...] nos museus e coleções particulares estão (...) resguardadas no que significam de um passado artístico devocional que está definitivamente encerrado [...]” (1979, p.28).

### 3.3. As imagens despatriadas

[...] inventariando o tempo em termos fixos com os quais pode jogar reversivelmente, a coleção representa o perpétuo reinício de um ciclo dirigido onde o homem se entrega a cada instante e com absoluta segurança – partindo não importa de que termo e seguro de a ele voltar – ao jogo do nascimento e da morte.

Jean Baudrillard. (2006, p. 103)

**P**ara tratar deste grupo de imagens que estamos denominando como “despatriadas”, podemos evocar a etimologia da palavra – des + pátria + ada – que de acordo com o dicionário significa expulso da pátria, exilada, que não tem pátria, da qual acreditamos que podemos, a partir de uma liberdade poética, fazer uma associação com um grupo de mais de 200 imagens que atualmente compõem o acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim/IBRAM/ES.

Para o entendimento do que queremos tratar, é essencial discutirmos as transformações ocorridas na cidade de Vitória, concentrando-nos especificamente no espaço de tempo compreendido entre o final do século XIX e meados do século XX. Iremos, pois, examinar algumas questões que fornecem embasamento para os estudos daquele acervo formado, em parte, por esculturas amealhadas a partir da demolição das igrejas, no processo de modernização da Vila de Nossa Senhora da Vitória.

Dois fatores se tornam importantes neste contexto: a forma de instalação da então vila de Nossa Senhora da Vitória e o peso da instituição católica nela instalada.

Em relação à cidade, Derenzi (1995) ressalta a importância da presença do mar, elemento comum no mundo português, e que tornava a navegação o principal meio de comunicação entre as cidades distribuídas pela costa brasileira. Dessa forma, a única maneira de se chegar à vila era pelo mar, e a vista que se descortinava constituiria o que hoje conhecemos como paisagem cultural, onde os elementos arquitetônicos, ao aliarem-se com a paisagem natural, formavam uma outra paisagem – a cidade propriamente dita, que é descrita pelo autor quase como uma pintura:

Na segunda metade do século XVIII [...] vista do continente, tem belo aspecto paisagístico. Lembra pequeno feudo medieval, encastelado nas grimpas das montanhas a se espelhar em águas tranquilas de um

lago. O casario, nascendo do mar, entremeia-se com restos de vegetação nativa e morre em torno do colégio e da matriz. As torres assimétricas de Santiago dão-lhe um harmonioso equilíbrio. Equilíbrio que se casa com o plano de fundo, coberto de mata secular e vigorosa [...]. As quaresmeiras roxas, as cássias régias e os ipês salpicam de cores a floresta que fecha o cenário [...] (1995, p. 79).



Figura 1: *Vista de Vitória* (início do século XX)  
Fonte: Família Contarini. [S.l.:s.n., 19--]

Nos registros fotográficos da cidade, no início do século XX, a Vila de Nossa Senhora da Vitória ainda parecia mostrar seu aspecto colonial, se assemelhando à descrição de Derenzi, formando um desenho harmonioso produzido pelo encontro e contraste das duas naturezas – uma que funciona como “pano de fundo”, escuro e denso –, constituído pela montanha recoberta de tantos verdes, provenientes de uma floresta tropical ainda intocada, que abraçava a cidade que brotava do mar.

A outra natureza, produzida pela arquitetura, era a única forma de materializar idéias e sentimentos em áreas até então consideradas vazias pela não ocupação do homem. Esta vila, com seu traçado urbanístico português, distribuía pelas ladeiras casarões, com paredes caiadas de branco, que, saindo do mar, serpenteavam pela encosta. Nesta morfologia, as igrejas espalhavam-se de forma bastante articulada. Ocupavam os principais pontos de visualidade e se destacavam na paisagem de qualquer direção que se chegasse à ilha. Estavam distribuídas em três níveis escalonados, que acompanhavam o desenho e a topografia da cidade que começava ao nível do mar e se encarapitava pelo terreno acidentado.

Como ocorria em todas as vilas e cidades litorâneas do Brasil colônia, a vida se consolidava por meio de um contexto social com alicerces fortemente sedimentados no pensamento religioso. Abreu afirma que

[...] a própria denominação de Vila de Nossa Senhora da Vitória parece indicar uma reafirmação simbólica da ampla vitória pretendida pelos colonizadores e pela fé católica na Terra de Santa Cruz [...], que (...) buscavam fazer da Colônia 'um reino de Deus por Portugal' (1993, p.45).

Esta reafirmação da fé pode ser avaliada pela quantidade de capelas e igrejas para o culto religioso erguidas na pequena ilha, na estreita parte de terra espremida entre o mar e a montanha, e demonstrava a força da religião católica como um dos principais elementos de organização da população.

A força da Igreja pode ser avaliada pelo número de construções edificadas para o culto religioso, concebido por oito igrejas e três capelas:

- São Tiago, pertencente à Companhia de Jesus, com relatos de sua instalação já em 1553, sendo que sua construção definitiva aconteceu a partir de 1568 (Carvalho, 1982, p. 40).

- Nossa Senhora da Misericórdia, construída 1605, abrigava a Irmandade da Misericórdia e a de Nossa Senhora Mãe dos Homens.

- Igreja Matriz de Nossa Senhora da Vitória, construída logo após a transferência da sede da capitania para a ilha pelo donatário Vasco Fernandes Coutinho, para cumprir o regime de padroado.

- Igreja de São Gonçalo Garcia, construída a partir de 1715. Possivelmente em 1707, em seu lugar havia a capela de Nossa Senhora do Amparo e da Boa Morte. Abriga a Irmandade da Boa Morte e Assunção.

- Igreja de Nossa Senhora da Conceição, construída em 1755, abrigava a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Prainha, contando com muitos devotos, principalmente pescadores.

- Igreja de Nossa Senhora do Rosário, construída em 1765. Abrigava a Irmandade do Rosário dos Homens Pretos e Irmandade de São Benedito do Rosário.

- Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, pertencente à ordem dos Carmelitas Calçados, que chegaram a meados do século XVII e construíram a igreja e o convento. Abrigava também a capela da ordem terceira do Carmo.



No final do mesmo século o orago da igreja passa a ser Nossa Senhora Auxiliadora.

- Igreja de São Francisco, pertencente à ordem franciscana, constituída a partir de 1597, anexa ao convento e à Capela da Venerável Ordem Terceira da Penitência, já construídos desde 1591. Abrigou várias irmandades, entre elas a Irmandade de São Benedito.

- Capela de Nossa Senhora das Neves, construída possivelmente em meados do século XIX, nos terrenos do Convento de São Francisco.

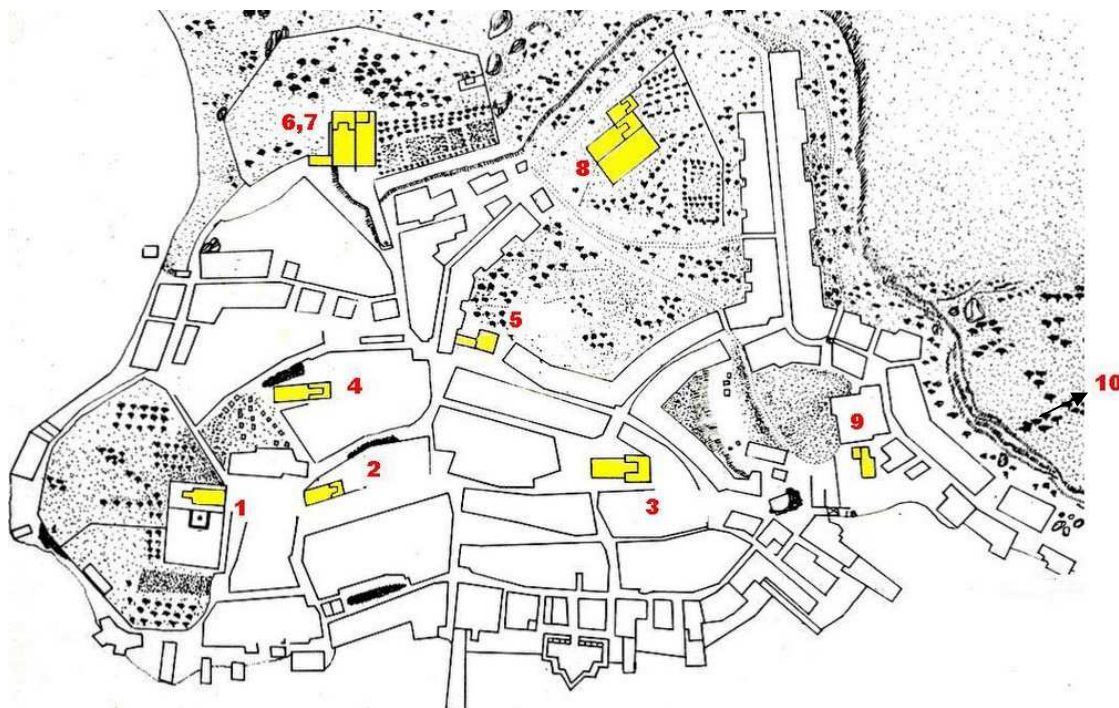


Figura 2: *Prospecto e planta da Villa da Vitória* (detalhe). Atribuído a José Antônio Caldas. 1767  
Fonte: OLIVEIRA (2008, p. 233). Retrabalhado por Atílio Colnago em 02/2011

No mapa acima interferimos no desenho original com a cor e a numeração. Nele não consta a indicação da igreja de Nossa Senhora do Rosário, visto que sua construção é posterior ao mesmo. Este mapa indica os locais onde, no bucólico cenário proporcionado pela geografia da cidade, as igrejas se instalavam em

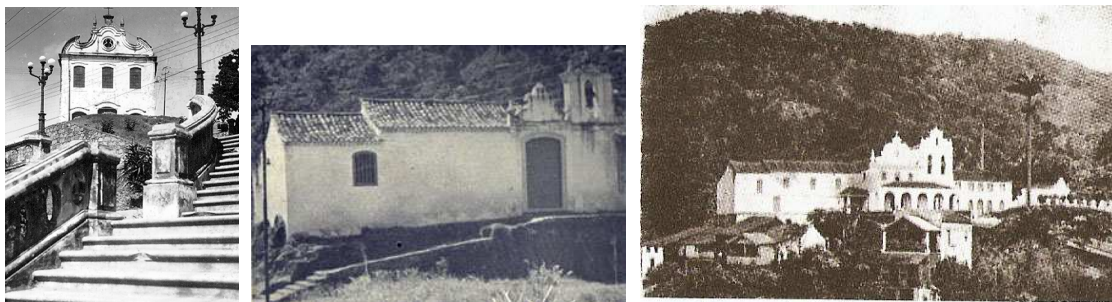
[...] terrenos concedidos pela Coroa portuguesa, iriam ajudar a construir a primeira identidade visual urbana da pequena vila, associada diretamente à estética católica que marcaria toda a produção artístico-arquitetônica do Brasil colonial. Ao que tudo indica, nos primeiros cinquenta anos de ocupação, capelas igrejas e conventos se constituíram nas obras mais representativas no desenho de Vitória [...] (MONTEIRO, 2008, p.81).



Na vila colonial de Nossa Senhora da Vitória, essas igrejas organizavam um harmonioso desenho, destacando-se pela sua espacialidade, construídas sempre maiores que os demais edifícios, com suas torres sineiras que marcavam o lento compasso da cidade no seu dia a dia, ou a animavam nas datas festivas, enchendo as ruas com o repicar dos sinos. Elas são abaixo apresentadas na sequência numérica indicada no mapa da página anterior.



Figuras 3, 4 e 5: *Colégio dos jesuítas e igreja de São Tiago*. Fonte: Família Contarini. [S.l.:s.n., 19--] (ca. início do século XX). *Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia e Igreja de Nossa Senhora da Vitória* Fonte: ELTON (1987, p. 39, 19) [S.l.:s.n., 19--]. (ca. Início do século XX)



Figuras 6, 7 e 8: *Igreja de São Gonçalo*. Fonte: Família Contarini. [S.l.:s.n., 19--]. (ca. Início do século XX). *Capela de Santa Luzia*. [S.l.:s.n., 19--]. (ca. Início do século XX). Fonte: disponível em [www.morrodomoreno.com.br/fotos\\_antigas.htm](http://www.morrodomoreno.com.br/fotos_antigas.htm). *Convento e igreja de São Francisco* Fonte: Família Contarini; [S.l.:s.n., 19--]. (ca. Início do século XX)



Figuras 9, 10 e 11: *Capela de Nossa Senhora das Neves*. Fonte: ELTON (1987, p.45) [S.l.:s.n., 19--] (ca. Início do século XX). *Igreja, convento e capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo*. Fonte: Família Contarini. [S.l.:s.n., 19--]. (ca. Início do século XX). *Igreja de Nossa Senhora do Rosário*. Fonte: ELTON (1987, p.65) [S.l.:s.n., 19--]. (ca. Início do século XX)

OBS.: Não consta acima a fotografia da igreja de Nossa Senhora da Conceição, pois a mesma não foi encontrada.

A planta das igrejas, em geral, seguiu o partido arquitetônico utilizado inicialmente nas igrejas jesuíticas, mas que no Brasil também se estendeu às demais ordens religiosas. Organizavam-se em uma nave única e larga, o que tornava o altar-mor mais visível, destacando dessa maneira a imagem de devoção principal, que lhe dá nome. Essa forma construtiva vai também ampliar o espaço destinado a abrigar o número crescente de fiéis, além de dotá-las de melhor acústica e iluminação.

Pela sua articulação no desenho da cidade e pelo seu método construtivo de pedra e cal, as igrejas indicavam que foram construídas para serem dotadas de longa permanência. Segundo Corrêa,

[...] as instituições religiosas (...) ao construírem os seus monumentos, templos e outras formas simbólicas materializam o local de culto, como também exibem o poder da instituição ao comunicar a mensagem religiosa proclamada, que une e identifica a comunidade de seus fiéis [...] (2005, p.3).

Este conjunto arquitetônico e paisagístico, formado pelo casario e pelas edificações religiosas, se manteve intacto até o início do século XX, quando tiveram início as obras de modernização da antiga vila, tida então, sobretudo pelos poderes públicos, como acanhada e atrasada, adormecida no marasmo de seu longo período colonial.

O intenso fluxo de mudanças que atingiu a cidade, além de alterar radicalmente o seu traçado original, também acarretou mudanças significativas nas relações econômicas, sociais, políticas e religiosas de seus habitantes, definindo novas posturas e novos rumos ao seu cotidiano.

Essas transformações relacionadas com a modernização das cidades coloniais procuravam repetir, de certa forma, o plano que o Barão Hausmann tinha traçado e executado para a cidade de Paris, no final do século XIX. Suas propostas foram largamente utilizadas em todo do mundo ocidental, tanto na Europa quanto na América e também nas principais cidades do Brasil.

Enquanto esse processo de modernização já vinha acontecendo na América Latina e no Brasil, em solo capixaba, a Vila de Nossa Senhora da Vitória se encontrava ancorada na mesma organização desde a sua fundação, em 1550, na então ilha de Santo Antônio.

Esta permanência da configuração urbana, de acordo com Carvalho (1982, p. 38), pode ser proveniente de motivos os mais variados, como os administrativos e financeiros, que vinham desde o tempo da Capitania Hereditária, como também geográficos, sendo Vitória praticamente um porto de escala entre as principais cidades do Brasil – Salvador e Rio de Janeiro. Dentre esses vários motivos, por certo o de maior importância foi a descoberta de ouro em Minas Gerais, no final do século XVII, o que acarretou um longo período de estagnação para o Espírito Santo, já que a Coroa portuguesa impedia qualquer progresso nesta capitania, visando impedir o contrabando de ouro pelo litoral capixaba.

A idéia principal proposta desse processo de modernização era a de extirpar o “ranço” de um “atraso” em todos os níveis, o que era materializado, em um primeiro momento, pela vila colonial com seu traçado típico, seu casario envelhecido e os problemas com higiene e saneamento.

De acordo com Oliveira, a partir da modernização que lhe foi imposta, Vitória se transformava em uma cidade moderna, dotada de serviços de água, esgotos, luz e bondes elétricos. “[...] Rasgaram-se novas ruas. Surgiram a Vila Moscoso e seu belíssimo parque. Os principais edifícios públicos foram reconstruídos, inclusive o antigo colégio dos jesuítas – que sofreu remodelação completa [...]” (2008, p. 442). Uma nova ordem política e social se instalava e necessitava de um novo espaço para se estabelecer. Dessa forma, a arquitetura se tornava o principal elemento que poderia oferecer alternativas para transformar a antiga vila, no intento de conseguir suplantar sua imagem, que naquele período era considerada antiquada e envelhecida.

Essa mudança significativa no traçado das cidades e de seu patrimônio arquitetônico pode ser analisada em várias localidades da América Latina. Estas reorganizações que procuravam seguir muito de perto os conceitos propostos por Hausmann vão acabar por destruí-las ou desfigurá-las por completo.

O antropólogo francês Lévi-Strauss, em visita à América Latina no final da década de 1930, deparou-se com cidades ainda em processo de instalação e já sendo desfiguradas. Causou-lhe espanto a rapidez de transformação dessas cidades que iam perdendo a sua significação – que somente pode ser adquirida com o passar do tempo –, com sua forma de enfrentar e escrever a

suas histórias. Nelas, o processo natural de envelhecimento era abortado em razão de um possível rejuvenescimento. O mais importante era extirpar qualquer referência que pudesse fazer menção ao seu declínio e empobrecimento. Esta perda da história fica registrada em sua obra, quando relata:

[...] não só foram recentemente construídas, como estão para renovar-se com a mesma rapidez com que foram edificadas... No momento de levantar-se, os novos bairros quase nem são elementos urbanos: demasiado brilhantes, demasiados novos, demasiado alegres para isso. Parecem mais uma feira, uma exposição internacional construída só para alguns meses. Logo depois desse lapso de tempo, a festa termina e essas figuras enlanguescem: as fachadas descascam, a chuva e o granizo deixam suas marcas, o estilo passa de moda, a disposição primitiva desaparece sob as demolições que uma nova impaciência exige [...] (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 81-82) (tradução nossa).

O processo de modernização da cidade de Vitória, por certo, trouxe uma série de benefícios até então inexistentes na antiga vila colonial. Em contrapartida, trouxe também perdas significativas, pois à medida que a nova cidade ia surgindo, apagavam-se, sem cerimônia, as marcas de seu passado. A ordem estabelecida estava focalizada na implantação do novo em oposição direta e completa ao passado.

Esse ímpeto modernizador continuaria por muito tempo em atividade, destruindo também a nova cidade, fazendo com que ao seu final restassem pouquíssimos monumentos do período colonial, como também do seu período posterior – o eclético. O que não foi destruído foi sendo alterado ou sufocado por uma cidade que crescia de forma desgovernada à sua volta.

Em relação às mudanças ocorridas na cidade, vamos nos ater ao patrimônio arquitetônico eclesiástico, mais especificamente às demolições ou modificações das igrejas, que começaram a ocorrer ainda no século XIX, no governo de Muniz Freire, eleito em 1892, e que tiveram continuidade no governo de Jerônimo Monteiro, 1908-1912, e nos de seus sucessores.

Já em 1896 foi demolida a igreja de Nossa Senhora da Conceição, após a desapropriação de seu terreno “[...] para alargamento da praça fronteira [...]” (ELTON, 1987, p.80) do Teatro Melpômene, então recém inaugurado.



O convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo (mais conhecido como Colégio do Carmo), posteriormente, transformou-se em um colégio feminino dirigido pelas irmãs de caridade de São Vicente de Paula, denominado então Colégio Nossa Senhora Auxiliadora. Ele teve uma história conturbada, o que levou à sua total descaracterização, tal como hoje ainda se apresenta. Sofreu várias reformas, sendo a mais funesta a que o desfigurou totalmente, em 1913, levada a efeito pelo então bispo de Vitória, Dom Fernando de Souza Monteiro, que na ocasião também demoliu a capela do Senhor dos Passos, construída à sua direita (ELTON, 1987, p. 53).



Figuras 12 e 13: *Demolição da igreja de Nossa Senhora da Misericórdia (1911) e Construção da Assembléia Legislativa (1912).* Fonte: <http://www.baiadevitoria.ufes.br>. Acesso em 01. ago. 2009

O ímpeto modernizador que imperava no estado acabou por levar também a igreja de Nossa Senhora da Misericórdia, que teve sua demolição em abril de 1911, para que na mesma área fosse construído o prédio da Assembléia Legislativa.

De acordo com Elton (1987), a igreja matriz de Nossa Senhora da Vitória, como era de praxe naquele período, começou com uma edificação mais simples e foi reconstruída em 1785 para uma melhor adequação de seu espaço. Teve a partir daí um processo que alternava decadência física e reparos.

Sua demolição ocorreu a mando do terceiro bispo, Dom Benedito Paulo Alves de Souza, chegado de São Paulo em 1918. Embora encontrando a igreja restaurada para o culto, naquele mesmo ano ordenou o início de sua demolição “[...] esclarecendo que a planta da futura Catedral, seria erigida no mesmo local da primitiva, fora aprovada pelas autoridades competentes [...]” (ELTON, 1987, p.26).

Ainda de acordo com Elton, as alterações arquitetônicas no conjunto de São Francisco começaram em 1744, quando o seu frontispício foi reformado, perdendo o desenho de frontão reto, característica das construções religiosas da segunda metade do século XVIII, que seguiam as características das igrejas de estilo jesuítico brasileiro, com as empenas retilíneas, quando foram acrescentados os frontões com linhas curvas, muito detalhadas e bem lançadas.

Em meados do século XIX, o convento já mostrava sinais de decadência, quando foi acrescentado em frente da igreja um alpendre com cinco arcos. Desse período em diante “[...] a igreja e o convento se arruinavam de ano a ano, sem que a Diocese desse um passo para reconstruir tão importante monumento [...]” (ELTON, 1987, p.36,37). Foi demolido em 1926, ficando do conjunto apenas a fachada conventual

Junto a esse convento, havia a capela de Nossa Senhora das Neves, que “[...] a partir de 1856, passou a ser utilizada como necrotério ou câmara mortuária [...] assim permanecendo até 1908 [...]” (ELTON, 1987, p. 47), quando foi fechada, tendo sido recentemente restaurada pela Mitra Diocesana.

A Capela de Santa Luzia, a mais antiga edificação religiosa da ilha, foi edificada em 1537, para atender os ofícios religiosos da fazenda de Duarte Lemos. Em 1928 já apresentava problemas relacionados à sua conservação. Foi desativada, e a falta de uso quase a destruiu. Em 1943, já quase em ruínas, foi tombada pela antiga Secretaria de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional/SPAHN, quando teve início sua restauração.

Por certo, a perda mais significativa deste patrimônio foi a descaracterização por completo do conjunto constituído pelo edifício do Colégio e da igreja de São Tiago que, com imponência e simplicidade, por mais de trezentos anos, se destacava imponente na cidade. A igreja foi totalmente destruída, dela restando apenas as paredes externas. O colégio, sede do governo da província desde a expulsão dos jesuítas, em 1759, foi transformado em um palacete com estilo eclético.

Além das perdas irremediáveis destes edifícios religiosos, vieram também, a reboque, as perdas de seus bens integrados e ainda a dispersão de alaias sagradas e de imagens.

A partir do momento em que as igrejas da Vila de Nossa Senhora da Vitória foram demolidas ou destituídas de suas funções religiosas, algumas imagens foram transladadas para outras igrejas. As que tiveram sorte se inseriram a partir daí em um novo desenho iconográfico, continuando seu caminho como objeto devocional, com a função de nelas organizar a narrativa do sagrado, em consonância com as outras imagens e os elementos já presentes na nova sede, e que preparavam o ambiente para os ciclos litúrgicos anuais.

Essa transladação das imagens nas igrejas de Vitória foi descrita e analisada nas pesquisas de Talita Goulart Arrivabene (2008) e de Andrea Aparecida Della Valentina (2009).

Nestas pesquisas, pode-se ressaltar a direta ingerência, tanto do bispo quanto da comunidade, no que compete ao traslado das imagens entre as igrejas de Vitória, como podemos ler nos escritos de Della Valentina:

[...] em 10 de novembro de 1911, D. Fernando Monteiro elegeu a igreja de São Gonçalo como matriz da Conceição da Prainha e desapropriou a igreja de São Tiago para o Estado. No dia seguinte, foram transladadas as “veneráveis imagens” de Nossa Senhora da Conceição da Prainha, de Nossa Senhora das Neves e de São Sebastião para aquela igreja [...] (2009, p.72).

A esse respeito, Arrivabene (2008, p. 160) informa que neste mesmo período as imagens de Santo Inácio de Loyola e de São Francisco Xavier, localizadas originalmente na antiga igreja jesuítica de São Thiago, contígua ao Palácio do Governo, foram transferidas, juntamente com outros objetos de valor, para a igreja matriz de São Gonçalo.

Pode-se notar também que, além das decisões do bispo, as corporações leigas podiam intervir no traslado das imagens. Ainda de acordo com Della Valentina

[...] a Irmandade de São Benedito do Rosário, com sede na igreja do Rosário de Vitória, em ofício ao bispo solicita o traslado da imagem de Nossa Senhora da Conceição da Prainha, que estava naquele momento abrigada na catedral, que se encontrava em reformas (...). O traslado aconteceu no domingo previsto e até hoje esta imagem se encontra em um dos altares laterais esquerdo da igreja do Rosário em Vitória, ao lado da imagem de Nossa Senhora do Parto [...] (2009, p.74 ).



Figura 14 e 15: *Capela de Santa Luzia*. [S.l.:s.n., 19--]. (p. Início do século XX).  
 Fonte: disponível em [www.morrodomoreno.com.br/fotos\\_antigas.htm](http://www.morrodomoreno.com.br/fotos_antigas.htm) . Acesso 1.8.2009  
*Museu de Arte Sacra. Altar mor da Capela Santa Luzia*, [196-]  
 Fonte: Arquivo IPHAN. Fotografia: Autor desconhecido

As peças que não tiveram essa destinação e que conseguiram se salvar foram amealhadas e formaram o Museu de Arte Religiosa, criado por Decreto Governamental, em 1939.

Esse museu foi, inicialmente, instalado na Capela de Santa Luzia, após ter sido tombada e restaurada pela antiga Secretaria de Patrimônio Artístico e Histórico Nacional-SPAHN, nela funcionando no período de 1945 a 1966.

Após a desativação desse museu pelo IPHAN, seu acervo foi levado para o Solar Monjardim, em Jucutuquara, onde, naquele momento, funcionava o Museu Capixaba.



Figuras 16 e 17: *Museu Solar Monjardim*. Jucutuquara. Vitória.ES  
<http://amomuitofradinhos.blogspot.com/2008/08/histrias-de-fradinhos.html>  
<http://www.google.com.br/imgres/imgurl=http://legado.vitoria.es.gov.br/diario/2006/fotos/Museu/SolarMonjardim>. Acesso 01.jul.2011.

Por determinação da lei de nº 2.204, de 17 de janeiro de 1966 do decreto de nº 2.272, de novembro do mesmo ano, o acervo desses dois museus foi unificado e gerou o Museu de Arte e História, funcionando no Solar Monjardim. Sendo gerenciado pela Universidade Federal do Espírito Santo,



permaneceu aberto à visitação pública até 1969, quando foi fechado para restauração de suas dependências.

Em 1980, este espaço foi reaberto, passando a se chamar Museu Solar Monjardim, ficando sob a responsabilidade da UFES até outubro de 2001. A partir desta data a sua administração passou para o IPHAN.

Com a criação do Instituto Brasileiro de Museus/IBRAM, em 2009, ele está sob a administração deste órgão federal e o acervo de imagens passou a ser designado Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.

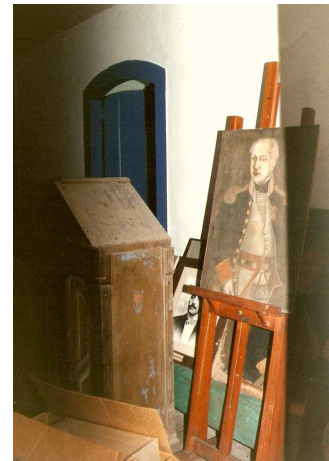


Figuras 18, 19 e 20: *Cristo da cana verde*, *Santa Margarida de Cortona* e *Sant'Anas Mestra*  
Acervo do IBRAM/ES. Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago

Quando do traslado das imagens do antigo Museu de Arte Sacra para o espaço físico do Solar Monjardim, que tinha um perfil museológico definido, que era a reconstituição de uma residência rural do século XIX – no caso, a do Barão de Monjardim –, apenas algumas peças foram incluídas em seu desenho expositivo. São elas: duas esculturas marianas de grandes dimensões, que juntamente com algumas alfaias e uma talha de parede foram colocadas no final da varanda, simulando o espaço de uma pequena capela, e duas esculturas de pequeno porte, que foram alojadas em oratórios, nos quartos. As

demais esculturas foram depositadas em um pequeno cômodo que lhes serviu de reserva técnica por um longo tempo.

As peças menores, acomodadas em armários de aço, e as de grandes dimensões foram dispostas sobre tabladros de madeira sem qualquer outra proteção, permanecendo ali por quase trinta anos.



Figuras 21, 22, 23, 24, 25 e 26: *Reserva técnica do Museu Solar Monjardim*  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 1993

Em princípio, uma reserva técnica tem por finalidade ser o local para a guarda dos objetos assim que integram uma coleção. Nas palavras de Castro, “[...] certas peças museológicas, ao serem colocadas na *reserva técnica*, têm de aguardar procedimentos classificatórios, cuja avaliação metodológica poderá determinar uma mudança total de seu *status*, uma reabilitação artística ou social [...]” (2009, p.84). Isso não era necessário para este acervo, que já tinha uma definição clara de seu perfil sendo, portanto, absolutamente desnecessária sua permanência naquele espaço por tanto tempo.

A não exposição do acervo de arte sacra não se deu por culpa do espaço para onde foram transferidas. Remetemo-nos, a esse respeito, Castro afirma que seria uma ingenuidade admitir que um museu que se configura como um local que legitima valores aos objetos nele inseridos aceitar [...] qualquer objeto ou coleção para integrar seu acervo [...] (2009, p. 73), visto que todo museu, *a priori*, já efetua a sua própria seleção de objetos que lhe caracteriza e individualiza. Nesse caso, como já descrevemos, o perfil já definido para o referido museu nada tinha a ver com a quantidade de imagens religiosas que passou a abrigar.

Essas esculturas retiradas de seu lugar de origem há tanto tempo se transformaram em um valioso patrimônio cultural do Estado e, como documentos de um passado, atraem não mais a atenção dos fiéis, mas de historiadores, pesquisadores e restauradores com olhares distintos sobre a sua matéria. Olhares estes que vão além da fruição proporcionada pelo seu prazer estético, que procuram entender a sua forma construtiva e buscar respostas para as indagações inerentes à sua história, mesmo em meio à quase inexistência de documentos e registros.

Essas peças, no Solar Monjardim, apartadas do sagrado, deixaram de ser o elemento intermediário entre os homens e a esfera divina. No mundo dos homens, por vezes são levadas ao esquecimento. Ficando à mercê de sua própria sorte, se tornam algo parecido com eles – uma matéria em deterioração –, e para tanto necessitando de ações emergenciais no que diz respeito à conservação e restauração de sua matéria como também de sua leitura. De acordo com Brandi,

[...] para realizar-se plenamente na consciência, uma obra de arte pode empregar, se não anos luz, por certo alguns anos, durante os quais serão reunidos e precisados todos aqueles que deverão servir para explicitar seja o valor semântico da imagem, seja a figuratividade peculiar desta. É nesse elaborar e coacervar de dados que incide, de modo efetivo, a restauração como a própria atualização da obra de arte: e é natural, então, que devam reconhecer duas fases. A primeira é a reconstituição do texto autêntico da obra; a segunda é a intervenção sobre a matéria de que a obra se compõe [...] (2004, p. 91-92).

A partir da definição de que somente uma intervenção restaurativa pode garantir a continuidade dessas peças, é importante discutir as formas e os

critérios definidos como metodologia para essas intervenções. É preciso estabelecer sempre um diálogo imbricado com os procedimentos éticos e embasá-los nas cartas de restauro, procurando adequar as soluções específicas para os problemas de conservação e ou restauração de cada peça, visto que cada uma tem sua especificidade, mas ao mesmo tempo, ao fazerem parte de um mesmo acervo, deverão ter uma unidade enquanto objetos restaurados.



Figuras 27, 28 e 29: *Restauração do acervo de arte sacra do Museu Solar Monjardim*  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2011

Seguindo esses parâmetros, temos trabalhado no Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes/UFES desde 1995, com a restauração do referido acervo. Para isso, desenvolvemos o projeto “Catalogação, mapeamento, análise do estado de conservação do acervo do museu de arte sacra do Espírito Santo” (COLNAGO, 1995), sem ônus para suas entidades mantenedoras (IPHAN e IBRAM). As ações do projeto têm o propósito de contribuir com estes órgãos e desse modo possibilitar a instalação de um novo museu, onde as peças possam sair do esquecimento a que foram relegadas. Afinal, elas perderam as capelas e igrejas que as acolhiam, perderam o espaço no pequeno museu e ainda não conseguiram um novo local de guarda e exposição. Elas estão há mais de 45 anos afastadas da comunidade na qual estavam inseridas, no primeiro momento como objetos devocionais, depois como museológicos.

Com este projeto, foram mapeadas uma quantidade significativa de imagens, com dimensões e técnicas variadas, que seguem listadas no Quadro 1. O levantamento detalhado do acervo encontra-se no Anexo II.

QUADRO 1 – ACERVO DE ARTE SACRA DO MUSEU SOLAR MONJARDIM/IBRAM/ES.

ICONOGRAFIAS	SUPORTE	QUANTIDADE
<b>Nossas Senhoras</b>	Madeira	47
	Terracota	13
	Marfim	6
	Louça	1
	Estanho	1
	pedra ançã	2
<b>Sant'Ana Mestra</b>	Madeira	12
	Terracota	2
	Gesso	2
<b>Santas</b>	Madeira	11
<b>Santo Antônio</b>	Madeira	19
	Terracota	1
	Gesso	1
<b>Santos</b>	Madeira	30
	Terracota	1
	pedra ançã	1
	Metal	2
	Gesso	1
<b>São João Batista</b>	Madeira	7
	Terracota	2
<b>Menino Deus</b>	Madeira	8
<b>Pomba do Divino</b>	Madeira	06
<b>Cristo</b>	Madeira	27
	Marfim	2
	Metal	4
	Gesso	1
<b>Oratório com 6 figuras</b>	Madeira, imagens de pedra ançã	1
<b>TOTAL</b>		212 imagens

Fonte: Colnago (1995)

Além do período em que ficam à mostra durante os processos de restauração, essas imagens apareceram apenas, e de forma fugaz, em



exposições didáticas realizadas no próprio espaço do Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes/UFES. Elas são também utilizadas como fonte de estudos em trabalhos acadêmicos, que contribuem para o seu entendimento e contextualização.



Figuras 30, 31, 32, 33, 34 e 35: *Exposições didáticas com o acervo de arte sacra no NCR*  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atilio Colnago

O principal problema apresentado quanto a essas imagens, é que sem sua valorização enquanto elemento devocional nos cultos diários nas igrejas, e sem uma correta colocação no âmbito de um museu, elas têm seus elementos memorativos esgarçados. Elas são deixadas em um tempo suspenso, vazio,

sem suas relações compartilhadas com a comunidade, perdendo dessa forma também os elos com o passado, caindo em um completo esquecimento.

Ricoeur afirma que uma das formas mais profundas do esquecimento vai se dar pelo “apagamento dos rastros”. Embora ele esteja mais preocupado com a disfunção biológica e médica da memória (2007, p.435), acreditamos que podemos fazer uma associação entre o apagamento de rastros por ele abordado com os esquecimentos específicos que estamos a tratar, não os localizando na memória de uma pessoa em especial, mas na memória de uma comunidade, da qual uma parte muito significativa foi extirpada.

Esse apagamento de rastros pode se dividir em dois momentos específicos. Primeiramente, no início do processo de modernização da vila colonial, quando foram derrubados os casarões, os trapiches, as igrejas; quando seu desenho original foi sendo totalmente alterado pelos aterros para a ampliação da cidade e a instalação do porto, dessa forma fechando a cidade para o seu caminho natural que era o mar. Perdeu-se, assim, de vez, o alumbramento da chegada e a harmonia entre a natureza e a arquitetura. Aquilo que não foi literalmente destruído foi modificado de tal forma que nada mais faz lembrar seu aspecto original.



Figuras 36 e 37: *Colégio dos jesuítas e igreja de São Tiago* – antes e depois da reforma.  
Fonte: Arquivo Público ES e SEDEC/PMV. Acesso 1. ago.2009.

Além dos raros registros fotográficos, esse patrimônio está gravado na memória de poucos, visto que sua destruição teve início no primeiro quartel do século XX.

Como segundo apagamento de rastros, podemos relacionar as imagens e objetos litúrgicos, que habitavam as igrejas destruídas e que foram levados

para um museu que, desde 1966, encontra-se fechado, sendo então banidos para reservas técnicas. Essas peças, que saíram dos conjuntos retabulares para se tornarem peças de arte independentes e musealizáveis, tiveram a sua dessacralização quando ingressaram na coleção, cujos critérios de classificação, de valorização, são todos de ordem material, prevalecendo as particularidades estéticas e formais.

O ofuscamento perceptivo dessas imagens, ao saírem do contato com seus fiéis nas igrejas, e também não retornando sob a forma de um patrimônio artístico e histórico, faz com que as mesmas vivam em um eterno estado de não pertencimento, que as resume a nada, a um estorvo, ocupando um espaço em um museu com o qual não têm nenhuma ligação.

Apartadas do uso cotidiano, não envelhecendo com a comunidade, perderam a importância, o sentido de continuidade, e sem isso, apenas se deterioram. Abandonadas pelo sagrado, não mais podendo operar milagres, aguardam melancólicas, no escuro dos armários ou amordaçadas nas bancadas, a possibilidade de estarem novamente no mundo das coisas que foram feitas para serem vistas.

Condenadas por uma série de fatores que as retiraram de seus nichos e altares, as imagens agora em processo de desenraizamento da comunidade, apartadas dos rituais, desencadeiam, em consequência, uma condição desagregadora da memória. Nesse sentido, para Castro, um objeto para continuar sua missão de testemunho deverá permanecer [...] investido da missão de não desaparecer, reconduzindo ele próprio a se transmutar em relato, história. Ao objeto funcional acresce-se a instância de documento, categoria de signo na extensão do presente, do passado, do futuro (2009, p.68).

Ainda de acordo com a autora, “[...] o objeto conservado provoca um contato físico com o passado, configurando-se em ‘tradição’. Passa a significar o tempo; não o tempo real, mas seus indícios culturais que, mesmo sem função, são signos [...]” (CASTRO, 2009, p.87).





Figuras 38, 39, 40, 41, 42 e 43: *Imagens do acervo de arte sacra na reserva técnica do NCR*  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2010

As imagens do acervo de arte sacra, quando tiverem a sorte de outra vez ter um museu que as abrigue e as exponha com dignidade, por certo não se importarão se os olhares depositados sobre elas possam vir dos fiéis, da comunidade ou de pesquisadores.

O importante é que, finalmente, poderão deixar o mundo do esquecimento para novamente, como testemunhas de um passado, contar histórias sobre uma cidade que não existe mais.

### 3.4. O abandono do sagrado: as ruínas das imagens

[...] achando nossos Visitadores alguns ornamentos, q\_ por rotos, ou velhos nao estejam capazes de servir, podendo-se reformar co cousa nova, ou uns com outras, demaneyra q\_ possam decentemente ainda prestar, mandem que assim se faça. E se estiverem em tal estado, que ainda que se reformem, não ficarão com decência, os mandarão queymar [...]

Ferreira Alves, apud. Evangelista, 2006, p. 17



Figura 1: *Cristo Crucificado* (detalhe). Madeira policromada, 70 x 20 x 25cm  
Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.IBRAM/ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografia: Attilio Colnago. 2010

A palavra ruína estava relacionada mais comumente ao universo da arqueologia, que punha novamente à vista o que a terra tinha escondido.

Recorrendo ao dicionário, ruína implica em aniquilamento, destruição, decadência material, decadência completa, queda, derrocada, entre outros termos.

Nesta profusão de sinônimos, já poderíamos destacar as possíveis semelhanças entre as partes quebradas e ou deterioradas das imagens, advindas dos mais diversos processos de degradação, e com elas traçar uma relação que abarca a noção de temporalidade.

O que pode ser representado a partir desses fragmentos tem relação direta entre seus opostos, que ao mesmo tempo se ausentam e se presentificam: o passado e o presente, o morto e o vivo, o exuberante e o degradante, o belo e o feio. Nessa dialética o que nos interessa é procurar, na



descontinuidade de forma e tempo, a relação das imagens aviltadas e abandonadas com as instâncias do sagrado.

Tentar entender o que delas foi irremediavelmente perdido e o que restou de seus conteúdos imagéticos. O que eles ainda podem representar ou expressar. O que pode ter permanecido de sagrado nesses corpos em decomposição, profanados pelo descaso e ou também pelas mazelas do tempo.



Figuras 2, 3, 4, 5, 6, e 7: *Imagem de Nossa Senhora*. (frente, verso e detalhes)  
Encontrada no porão da Arquidiocese de Vitória. Fotografias: Attilio Colnago, 2010

Ao se deparar com uma ruína é essencial procurar entender como essas imagens, mesmo que por vezes subtraídas de suas partes mais significativas conseguem vencer as barreiras do tempo e insistem em se mostrar. Não como um todo em seu conteúdo significante, mas como mortas-vivas, criaturas insepultas que conseguiram burlar o caminho pré-determinado para as imagens cristãs, que estabelecia que as imagens degradadas por qualquer motivo, deveriam ser novamente levadas às igrejas, onde pelos rituais de

consagração ascenderam ao patamar das entidades protetoras de um espaço, não importa se laico ou religioso.



Figuras 8, 9, 10, e 11: *Provável imagem de uma santa* (frente, perfil, verso e detalhe)  
Madeira policromada. Encontrada no almoxarifado do Centro de Artes/UFES, Vitória  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2010



Figuras 12 e 13: *Provável imagem de uma santa*  
Entronizada na entrada do Núcleo de Conservação e Restauração, Centro de Artes/UFES, Vitória  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2010

Este retorno às igrejas as protegiam de serem descartadas como lixo comum e determinava que fossem enterradas em território sagrado, desde que não nos cemitérios, lugar próprio para se deitar os corpos sem vida dos homens, e não das imagens que foram consagradas e por algum tempo estiveram em estreita relação com a Divindade.



A esse respeito FLEXOR (2009), citando as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1853, p. 254-255), que seguindo o estipulado pelo Concílio Tridentino, informa que se devia

[...] zelar pela decência das sagradas imagens e verificar se naquelas pintadas, como de vulto, há algumas indecências, erros e abusos contra a verdade dos mystérios Divinos, ou nos vestidos, e composição exterior. Essas, se existissem, deviam, junto com as envelhecidas, ser retiradas, mandando-as enterrar nas igrejas, em lugares apartados das sepulturas dos defuntos. E recomenda-se, ainda que, os retábulos das (imagens) pintadas, sendo primeiro desfeito em pedaços, se queimarão em lugar secreto, e as cinzas se deitarão com agoa na pia baptismal, ou se enterrarão, como as Imagens fica dito. E o mesmo se observará com as cruzes de pao [...] (Imagem Brasileira, nº 4, p. 16)



Figuras 14, 15 e 16: *Nossa Senhora do Carmo*. Madeira policromada, 35,5 x 13 x 10cm  
Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, IBRAM/ES  
Fonte: Arquivo do NCR Fotografias: Attilio Colnago, 2010

A insistência em se manter uma ruína em um acervo por certo vai privilegiar muito mais o seu embate com o tempo do que com suas organizações significadoras do passado. Torna-se agora mais importante a sua força para um retroceder nesse tempo, mesmo se tendo a consciência da perda de sua aura, da sua capacidade de narrar e da sua impossibilidade de daí para frente estar em uma situação limite: em não pertencer às coisas profanas, mas para sempre estar apartada de qualquer possibilidade de retornar e novamente conviver com os rituais inerentes às coisas do sagrado.

As degradações tornam praticamente ininteligíveis os vários significados das imagens e as colocam frente às exigências que são impostas para atuarem no mundo das coisas sagradas, que ainda não foram dispersas ou fragmentadas, e por vezes impedem que se entendam os enigmas contidos em suas formas.

Por outro lado, em casos específicos, as ruínas, ao perderem partes contituíntes, vão conseguir mostrar o que restou do objeto como ele nunca foi visto. Como nos santos de roca, que têm uma estrutura simplificada, normalmente em forma de um gradeado de ripas de madeira e, que continham elementos escultóricos somente nas partes que seriam visíveis. Nestas esculturas, segundo estudos de Quites [...] o tratamento esmerado da talha e da policromia está presente somente nas mãos e cabeça, e às vezes pés. Os cabelos e as vestes são naturais, possuem articulações, e os olhos podem ser esculpidos e policromados, ou de vidro [...] (2001, p.131).

Por vezes, como observa a autora, restam destes santos somente suas partes principais, [...] como exemplos mais comuns cabeças, braços, antebraços, mãos, pés, peças de articulações, que são totalmente desprovidos de qualquer informação [...] (2006, p.332).

Podemos exemplificar essa perda de referência com as cabeças que encontramos tanto no acervo dos museus mineiros, como no acervo do IBRAM/ES. Algumas delas expostas em vitrines, não trazem mais nenhuma informação das imagens anteriormente representadas.



Figuras 17, 18 e 19: *Cabeça de santo de roca*. Madeira, 34 x 16 x 22,5cm  
Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, IBRAM/ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2010



Figuras 20 e 21: *Cabeças de santos de roca*. Vitrine do Museu do Aleijadinho Ouro Preto, MG. Fotografias: Attilio Colnago, 2010

Elas trazem agora consigo uma dualidade, ao mesmo tempo em que se mostram estranhas, como partes decapitadas de um corpo ausente, se tornaram também objetos escultóricos independentes, alguns executados com grande precisão técnica, que podem ser vistos, admirados e analisados, com o distanciamento imposto pelo peso do sagrado, podendo agora, de outra maneira, contar coisas do mundo a partir de seus fragmentos.

É sabido que as primeiras restaurações das imagens sagradas, ainda no século XV, quando artistas como Duccio e Fra Angélico restauraram obras de seus antepassados, com o firme propósito de fazer retornar a leitura comprometida pelas degradações. O que era assim afirmado que uma imagem para servir aos rituais cristãos deveria estar em pleno domínio de suas formas e cores, como foram originalmente concebidas, o que significava refazer a obra para melhor servir a religião.

Pensando em termos contemporâneos, o que pode ser feito para aliviar o sentimento de perda presente nas ruínas? O que pode ser feito para tentar contornar o caráter melancólico e assustador, do desfalecimento e do ruir dessas imagens, que pereceram, mesmo estando a serviço de Deus?

Na maioria das vezes, nada.

Um restaurador consciente de suas atitudes éticas, impossibilitado de operar milagres e falsificações, tem somente a possibilidade de conter as

degradações, estabilizar a estrutura material dos componentes construtivos da imagem e mantê-la como um registro.

Freedberg afirma que “[...] quando se consagra a imagem, há que venerá-la como corresponde e venerá-la sempre [...]” (1992, p. 50), entretanto, a degradação da matéria constituinte das imagens por vezes chega a um grau tão acentuado que a única maneira de mantê-las é na forma de registros históricos, onde essas ruínas vão ter agora somente a função de relatar o infortúnio do tempo e discutir os componentes dialéticos entre passado e futuro. O que elas representam não apenas indica o que foi este passado, mas por vezes carregam consigo os lamentos da felicidade perdida neste passado.



### 3.5. A reafirmação do sagrado

[...] o campo imagético devocional exterioriza elementos figurados diversificados, que se estabelecem em uma rede de sentidos definidos em uma dialética produzida **no uso** e **pelo uso** das imagens. Contudo, o destino das imagens não se resume a ocupar espaços, embora a constituição de uma geografia do sagrado seja um aspecto importante da imagética devocional.

LOPES, 2003, p. 24

**P**ara que possamos adentrar no que estamos denominando nessa discussão como a “reconsagração” das imagens, antes é indispensável uma abordagem sobre a consagração, que é um ritual oficial e constante da Igreja, que tem seus passos definidos, suas partes específicas para cada caso, objeto ou situação específica. O que estamos tratando se refere a uma “reconsagração”, algo que não faz parte dos ritos oficiais, portanto, dispõe de mais liberdade para sua realização, variando de acordo com as características de sua proposta e do seu celebrante.

Os ritos de consagração são impostos a todos os elementos utilizados na igreja católica, com ampla abrangência, desde os espaços arquitetônicos para as celebrações, o mobiliário e as imagens para decorá-los, ou os objetos utilizados nas cerimônias. Não importando se para as igrejas ou para os cultos domésticos, somente vão agregar o valor de interagir com a divindade após a realização de sua consagração.

Não importando qual o objeto a ser consagrado, o mesmo já traz em seu âmago uma ambivalência, localizada nos dois elementos essenciais que o formam – a matéria, sua parte constitutiva ainda em estado bruto e a forma –, que virá a partir da intervenção do artista. De acordo com Freedberg “[...] a imagem só parece adquirir seu poder ou eficácia depois de haver sido consagrada, rito que confere à mera materialidade (...) poderes não atribuíveis ao material por si só [...]” (1992, p. 50). Desta forma os símbolos que na matéria foram forjados, vão a partir daí lhes configurar relações, que estarão para muito além do que podemos explicar por meio de conceitos racionais – as localizadas nas ingerências com as instâncias do divino.

Nesse sentido Freedberg complementa que somente o fato de consagrar um objeto faz com que o mesmo adquira as qualidades da divindade, mas

embora essa ação possa [...] influir no status do objeto para que aconteça essa transmutação, o mesmo, em primeiro momento deve conter alguma coisa (...) por pequeno que seja que sugira sua natureza divina [...]" (1992, p. 53-54).

Estas possíveis direções vão estar ligadas às representações, onde o signo religioso vai se materializar. Esse autor enfatiza que "[...] é a arte que transforma o material inerte e permite a realização de seu potencial [...]", dessa forma a imagem criada pelo artista, ao fundir o signo com o significado em uma única realidade, vai ter uma ação direta sobre o espectador. Uma ação que extrapola a realidade e "[...] por esse motivo, invoca ativamente a categoria do divino [...]" (1992, p. 65).

Ainda de acordo com Freedberg a consagração "[...] de uma imagem lhe dá vida, a faz funcionar ou, quando menos, efetua uma mudança em seu modo de funcionamento [...]" e a converte em um receptáculo do sagrado, confirmando sua santidade com a realização de rituais apropriados para este fim em uma cerimônia pública. Estes rituais "[...] nos primeiros tempos consistiam em lavar, ungir, coroar ou bendizer os objetos, convertendo-os em algo (...) adequado para a adoração e capaz de conceder favores [...]" (1992, p. 108 -110).

Esses elementos ainda são os mesmos hoje utilizados pela Igreja na consagração de suas imagens, momento a partir do qual vai mudar radicalmente a forma de contato com a mesma, pois é quando vai nela ocorrer a inerência e fusão com a divindade, e dessa forma impor a idéia do respeito devido a ela após sua consagração.

Podemos exemplificar esta mudança de estatuto na imagem após sua consagração, com nosso trabalho cotidiano no NCR. Certa vez, quando buscávamos uma imagem, orago de uma igreja do interior, para a realização dos trabalhos de restauração, uma das integrantes da comunidade que auxiliava nos trabalhos na referida igreja adentrou a capela-mor com uma pequena imagem de gesso da padroeira, que talvez pudesse representá-la em sua ausência. Para nosso espanto, nesse transporte, a fiel a segurava pela cabeça. Quando inquirida pela forma estranha de transportá-la teve uma resposta muito simplória e, que vem ao encontro do o que aqui tratamos – “por que não! Esta imagem não foi consagrada!!!” Portanto, não havia nada nela além de sua matéria, desta forma não exigindo ainda maiores reverências. Até

aquele momento não estava ainda configurada a idéia do respeito devido – exigido realmente – à imagem depois de realizada a sua consagração.

O que inferimos é que as ações que estamos a denominar como rituais de “reconsagração” seguem passos similares aos empreendidos na consagração original das imagens, reafirmando-as com objetos sagrados diante de toda uma comunidade, restabelecendo sua força enquanto imagens padroeiras e protetoras das paróquias onde são os oragos das igrejas.

Para tanto, utilizaremos como objeto de análise as imagens das igrejas matrizes de Nossa Senhora Auxiliadora, de Marilândia; Nossa Senhora da Penha, de Alegre e Nossa Senhora da Penha, de Marataízes. Todas elas restauradas pelo Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes/UFES, respectivamente nos anos de 2001, 2006 e 2011.

O que as diferenciam radicalmente do grupo anteriormente analisado, pertencente ao acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim, é o fato de que estas imagens estiveram apartadas de suas igrejas somente o tempo necessário para as intervenções de restauração, retornando depois desse período, gloriosas, em meio a festividades, para suas paróquias de origem onde são padroeiras.



Figuras 1, 2 e 3: *Nossa Senhora Auxiliadora* (Marilândia), *Nossa Senhora da Penha* (Alegre) e *Nossa Senhora da Penha* (Marataízes)

Madeira policromada. 212 x 87 x 75cm, 140 x 60 x 45cm, 63 x 26 x 17cm

Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2001, 2006, 2011

As imagens estudadas nesta parte do trabalho passaram a ter o *status* de objeto sagrado a partir do momento em que compuseram o cenário litúrgico de suas igrejas, quando foi a elas outorgado o poder de evocar o divino e proteger seus habitantes, suas casas, suas colheitas, enfim, todo um município e a diversidade de coisas que o constitui.

Apesar do apelo estético e narrativo nelas contido, sua principal função não é a de ser uma obra de arte, mas sim objetos imbuídos de teor religioso e funcional no âmbito da igreja e da comunidade, onde elas têm sua substância memorativa adensada, pois em sendo as padroeiras, se mantêm em constante evidência nas cerimônias realizadas cotidianamente em suas igrejas.

Quanto mais inseridas no cotidiano dos fiéis, mais expressivas elas se tornam. Mesmo os fiéis, ao manter o respeitoso distanciamento face a esses objetos sagrados, na frequência dos encontros, este distanciamento se abranda. Desta forma, é construída e constituída uma maneira respeitosa de cumplicidade, pois se tornam partes importantes e constantes de suas vidas. Com o passar do tempo, este contato contínuo faz com que imagens e fiéis envelheçam, um processo que vem a estabelecer uma aliança outra de respeito face ao sagrado, pois é constituída de afeto.

O grupo de imagens escolhido para essa discussão é todo constituído de representações de Nossa Senhora – o que não é uma coincidência. Pelo fato de ser a principal mediadora entre os fiéis e a divindade, trata-se de uma das representações iconográficas (em suas diferentes invocações) mais numerosas no cristianismo.

Nessa discussão, que tem como foco o estudo do processo de “reafirmação do sagrado”, além dos processos de consagração, também se torna importante a forma de localização das igrejas nas suas cidades.

O capítulo VII do Concílio Vaticano II estipula que, no processo de construção das igrejas, estas “[...] sejam funcionais quer para a celebração das ações litúrgicas, quer para obter a participação ativa dos fiéis [...]” (2001, Concílio Vaticano, p. 77). Como explica Eliade, o santuário tem importância fundamental na formação das sociedades tradicionais, e para o fiel, sua instalação representa um

[...] espaço “aberto” para o alto onde a rotura de nível estava simbolicamente assegurada e a comunicação com o outro mundo, o mundo transcendente era ritualmente possível (...) o “Centro” por excelência – estava ali, perto dele, na sua cidade, e a comunicação com o mundo dos deuses era-lhe afiançada pela simples entrada no templo [...] (ELIADE,1992, p. 43).

Ainda segundo o autor, se o [...] Templo se constitui uma *imago mundi*, é porque o Mundo, como obra dos deuses, é sagrado (e) ressanctifica continuamente o Mundo, uma vez que o representa e o contém ao mesmo tempo [...] (1992, p. 56). Desta forma, a instalação da igreja em um território reitera a cosmogonia, fazendo com que a [...] criação do Mundo (torne-se) o arquétipo de todo gesto criador humano [...] (ELIADE,1992, p. 44).



Figuras 4, 5 e 6: Igreja de Nossa Senhora Auxiliadora, Marilândia; igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre e igreja de Nossa Senhora da Penha, Marataízes  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2001, 2006, 2011

Assim, as igrejas-sede das três imagens ocupam áreas de grande visibilidade, destacando-se pela sua forma construtiva, pela sua espacialidade e pela maneira como foram implantadas no perímetro urbano.

As duas primeiras têm um entorno que as ressalta ainda mais, com largos acessos com rampas, escadarias e jardins, que as transformam em local de convivência naquelas pequenas cidades desprovidas de maiores atrativos. A terceira igreja se diferencia em sua instalação, pois se situa no mesmo nível da rua. Não tem jardins, mas a área à sua frente se prolonga para um espaço aberto que leva a um píer, tornando-se local de uso constante pela população e pelos turistas. Possui uma situação privilegiada, praticamente debruçada sobre o mar, que pode ser visto de qualquer ângulo de sua lateral direita, dando a sensação que nele estivesse a flutuar. Este mar nela reflete uma luz verde-azulada que a torna especial, apesar de sua singela arquitetura.

Apesar das cidades aqui referenciadas não serem de grande porte e geograficamente afastadas da capital, pode-se notar a sua transformação ao assumirem usos e costumes que as aproximam dos problemas encontrados nos grandes centros, o que também se reflete nas instâncias religiosas. Isso concorre para um processo de dessacralização, que atingem, preponderantemente, as pessoas preocupadas cada vez mais com sua sobrevivência e segurança no lado profano do mundo, e não sendo as obrigações religiosas o centro da vida. Seguindo o pensamento de Marx, essa dessacralização deslança por meio de um caminhar “[...] lento, mas seguro de novos usos, mais frequentes e condizentes com uma vida urbana do que os tradicionais eventos litúrgicos ou votivos [...]” (2003, p. 9).

Em relação ao espaço urbano na dessacralização das cidades, Marx, pontua que o que se observa é um “[...] esmorecer das características próprias dum mundo dominado pelo sagrado, pelo ritual, pela festa [...]” (2003, p. 9). As transformações que o mundo moderno vai trazer estão relacionadas a fatores mais ligados

[...] ao mundano, ao negócio, ao cotidiano. Isso implica um certo movimento de vaivém que, com o risco de se tornar confuso e redundante, aspira a acompanhar com mais detalhe a força inicial dos cânones em nossos estabelecimentos coloniais e sua persistência até bem pouco tempo, e o predomínio atual quase absoluto das leis e costumes civis em nossas antigas e nas mais recentes formações urbanas (2003, p. 9-10).

Embora esse fato possa ter mais evidências nas grandes cidades, que pelo processo de crescimento têm mais possibilidade de se tornarem mais dessacralizadas do que as cidades de pequeno porte, como as que normalmente lidamos ao restaurar suas imagens devocionais. Nestas localidades esse aspecto também se faz presente, mas não impediu nem afastou o fiel de suas crenças. O dado mais sintomático que pode ser percebido é que o controle da Igreja Católica em muito se abrandou sobre ele e sobre a comunidade como um todo.

Com esse abrandamento, a Igreja sentiu a necessidade de criar estratégias para cativar seus membros mais dispersos, que são normalmente realizadas pelos párocos e ou por leigos que doam seu tempo para as tarefas de limpar, organizar e realizar várias atividades nas igrejas com o intuito de torná-las mais vivas e atuantes.

Essa dessacralização é interrompida de forma bastante visível quando solicitado o comparecimento em massa de seus fiéis nas datas festivas da igreja e, dentre elas, o dia consagrado ao padroeiro e nas festividades regulares da Igreja, quando são realizadas as procissões, um dos maiores atos públicos e coletivos de expressão de religiosidade nas comunidades.

Para que possamos nos referir às procissões acontecidas como parte da reentronização das imagens em suas cidades de origem, que Freedberg (1992, p.110) afirma ser também uma forma de consagração das mesmas, sempre realizadas com uma grande afluência de fiéis, que em júbilo as transladam em andores adornados com flores pelas ruas das cidades. Para tanto, vamos retornar ao período em que as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1758), regulavam as ações que aconteceriam tanto em recintos fechados quanto nos espaços públicos, onde se realizavam as procissões,

[...] verdadeiros teatros de óperas a céu aberto, nas ruas e praças da cidade. E se reputavam tão antigas que alguns autores as datavam do tempo dos apóstolos. Preconizava-se obedecer toda decência e só permitir a presença de imagens de santos canonizados. [...] (FLEXOR, 2009, p. 18)

A Igreja tinha o controle total sobre a organização das procissões, ordinárias, constantes do calendário litúrgico como as referentes à Paixão de Cristo e festa de *Corpus Christi*, ou as ocasionais. Dessa forma permitia umas e proibia outras e, ainda definia as imagens a sair e sua ordem. Definia ainda a forma de comportamento das pessoas à sua passagem, com a finalidade de se conseguir uma participação ativa de todos. Se não diretamente no cortejo [...] quando nada (...) como testemunha histórica e, num outro nível, através de seu envolvimento emocional [...] (CONSTITUIÇÕES, 1853, In: FLEXOR, 2009, p.18)

Atualmente, as festas e procissões são organizadas e bancadas pelos paroquianos, que se articulam para prover recursos de toda ordem: livros de ouro, quermesses, doações em dinheiro ou prendas para os leilões, entre outras atividades, se revezando e se esmerando para que tudo saia sempre o melhor. Como ilustração da importância da procissão como rito de reentronização das padroeiras, utilizaremos as fotografias feitas na cidade de Marilândia, em 2001; em Alegre, em 2006 e em Marataízes, em 2011.



As festas dos padroeiros são carregadas de importância, às quais comparece a maioria da população, num esforço de maior participação conjunta, principalmente nas procissões onde a presença do sagrado mostra sua força trafegando pelas principais ruas das cidades. Esta força está representada no ato de se levar uma imagem, em um andor preparado com esmero, adornado de flores para que se torne digno do objeto a ser transportado.

Nessas datas, conforme palavras de Eliade (1992, p. 74), acontece uma reatualização da cosmogonia nas paróquias, propiciando a manifestação das coisas divinas, simbolicamente promovendo o aniquilamento dos maus presságios, das faltas cometidas, dos pecados não revelados, anunciando o novo período de reafirmação das bênçãos para sanar as dores do corpo e do espírito, propiciando um alento tanto no sentido humano quanto espiritual.



Figuras 7, 8 e 9: *Procissão na devolução da imagem de Nossa Senhora Auxiliadora, Marilândia*  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Cecília Poltronieri, 2001

Em Marilândia, as vinte e oito capelas que compõem a paróquia foram convocadas pelo pároco para recepcionarem a imagem de Nossa Senhora Auxiliadora, que retornava à cidade após as intervenções de restauro na capital. Lá estavam todas as imagens, com as mais diversas iconografias, dimensões e modelos de andor, de acordo com as condições econômicas de

seu local de origem, mas adornados com dignidade para “fazerem bonito” na presença da padroeira.

A imagem da santa percorreu as ruas com todo o seu esplendor, sobre um andor adornado com flores e tecidos de cetim. O cortejo que acompanhava a procissão seguia a pé em duas filas margeando as calçadas, portando bandeiras de tecido e bandeirinhas de papel nas cores marianas – azul e branco.



Figura 10: *Procissão na devolução da imagem de Nossa Senhora Auxiliadora, Marilândia*  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografia: Cecília Poltronieri, 2001

A sua dimensão, incomum para as imagens devocionais na região, fazia com que ela se destacasse ainda mais, pois em muito ultrapassava a estatura das pessoas e, pelo seu peso necessitava mais de dez homens para seu transporte tornando, realmente, sua passagem num espetáculo de fé e de comoção pública digno de se ver, dado a força que a mesma impunha.

O que fica evidente é que essa imagem não foi concebida para ser processional como, mais especificamente, as de roca, com sua estrutura ripada, que além de serem mais leves para se transportar nos andores, tinham maior verossimilhança com cabelos naturais e roupas em tecidos para lograr

maior expressão e teatralidade, conseguidas com sua estrutura articulada que permitia maior gestualidade, ampliando a comunicação com as pessoas presentes no evento.

De acordo com Quites, esse grupo de imagens acaba por ser relegado a um segundo plano, se comparadas à imaginária de talha inteira. Entretanto, afirma que muitas possuem qualidades artísticas e tecnológicas importantes para o acervo escultórico brasileiro, merecedoras de pesquisas e atenção. Foram largamente utilizadas no século XVIII, e particularmente em Minas Gerais e até os dias de hoje, continuam [...] desempenhando sua função social e religiosa, reunindo grande parte das comunidades nas procissões e encenações da Semana Santa, sendo um dos objetos de culto religioso mais populares da região (2001, p. 129).

Podemos exemplificar a utilização da modalidade escultórica de roca com as procissões regulares de Nossa Senhora da Boa Morte e Assunção, que são realizadas anualmente em Vitória.



Figuras 11, 12, 13, 14 e 15: *Imagem e procissão de N. Sra. da Boa Morte*  
Igreja de São Gonçalo, Vitória, ES  
Fotografias: Rachel Diniz Ferreira (11) 2006 e Cristina Lemos (12 a 15) 2008

Essas procissões saem da igreja de São Gonçalo e percorrem as ruas próximas à sua localização, organizadas pelos membros das irmandades e acompanhadas por uma grande quantidade de pessoas que a elas sempre comparecem e prestigiam.





Figuras 16, 17, 18 e 19: *Imagem de Nossa Senhora da Assunção, antes da saída da procissão*  
Igreja de São Gonçalo, Vitória, ES  
Fotografias: Rachel Diniz Ferreira (16,17,18) 2006 e Cristina Lemos (19) 2008

É importante frisar que a realização das procissões era divulgada pelos jornais, e o prestígio delas advindo podia ser notado pela presença de autoridades, tanto civis como eclesiásticas, como também eram concorridos os cargos principais, como levar a cruz e as lanternas de abertura, portar as varas que sustentavam o pálio, preparar as imagens, carregar os andores, vestir-se bem e enfeitar as crianças de anjos ou outros personagens bíblicos, conforme o período de sua realização. De certa forma, esse fato continua a acontecer nas comunidades, denotando o prestígio de quem as organizam e ou assumem os pontos de maior importância e visibilidade em sua passagem pelas ruas.

A procissão realizada na cidade de Alegre teve características diferentes da de Marilândia: além da imagem da padroeira, Nossa Senhora da Penha, havia ainda as imagens de São José e do Sagrado Coração de Jesus, que foram restauradas no mesmo período.



Figuras 20, 21 e 22: *Procissão na devolução da imagem de Nossa Senhora da Penha, Alegre*  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Cecília Poltronieri, 2006





Figuras 23 e 24: *Procissão na devolução da imagem de N. Sra. da Penha, Alegre*  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Cecília Poltronieri, 2006

Essa procissão foi realizada à noite e os andores foram instalados sobre automóveis, e as imagens, como forma de exibir seu poder e prestígio, seguiram protegidas por soldados fardados do destacamento militar da cidade.

Os carros-andores foram seguidos pelos padres, diáconos e por uma multidão que portava velas acesas e estandartes e acompanhava as orações e os cânticos. A procissão teve um grande impacto em sua passagem pela cidade, visto que a caminhada noturna destacava o contraste presente nas cores e brilhos dourados das imagens recém restauradas, sobre seus andores compostos por pequenas flores em tonalidades que variavam entre o branco e o violeta, que pulsavam sob a iluminação pública e dos *flashes*.

Após as procissões, as imagens foram entronizadas nas igrejas, onde foram realizadas missas com vários elementos ritualísticos.

Com a imagem de Nossa Senhora da Penha, de Marataízes, podemos ampliar os aspectos presentes nos rituais de “reconsagração”, pois além da procissão, foi realizada uma missa campal, na lateral da igreja, com a presença de aproximadamente três mil pessoas, que tiveram uma participação ativa em todas as partes dos rituais.



Figuras 25, 26 e 27: *Nossa Senhora da Penha*, Marataízes.  
Estado de conservação inicial e após restauração no NCR.  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2010, 2011



Após sua restauração, a imagem foi levada de volta à comunidade em data anteriormente divulgada na igreja, para que pudesse haver uma grande afluência de fiéis na cerimônia de sua devolução.

Em um primeiro momento, foi realizado um trabalho na igreja que visava a montagem desta imagem de vestir, o que incluía, além da fixação dos braços, a colocação de suas vestes, realizadas especialmente para essa ocasião, sendo utilizada mais de três mil e duzentas pequenas pérolas em seus bordados. Em seguida, houve a colocação de suas jóias – brincos e cordão de ouro – e de sua peruca, para que pudesse ser complementada com o manto e a coroa.



Figuras 28, 29, 30, 31, 32 e 33: *Nossa Senhora da Penha*, Marataízes  
Entrega da imagem à comunidade e colocação de roupas e atributos.  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Albanize Monteiro, 2001

Com a imagem vestida e composta em seus adornos e a colocação do Menino Jesus em seus braços, ela estava pronta para ser colocada na redoma, também especialmente construída para acomodá-la. Esta foi instalada em um andor minuciosamente trabalhado, tendo como referência o utilizado na procissão da imagem de Nossa Senhora da Penha, de Vila Velha, padroeira do Espírito Santo, a fim de dotá-la de uma dignidade próxima à atribuída ao símbolo máximo de religiosidade no Estado.



Com o andor preparado, a imagem seguiu para a igreja de Nossa Senhora dos Navegantes, na entrada da cidade, para aguardar a chegada dos fiéis e de lá seguir em procissão até sua igreja, que fica na parte central da cidade.



Figuras 34, 35, 36, 37, 38 e 39: Nossa Senhora da Penha, Marataízes  
Preparação do andor para a procissão

Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Albanize Monteiro(35, 36 e 37) e Attilio Colnago (34, 38 e 39), 2011

A procissão de sua devolução à igreja foi realizada em forma de uma carreata, com o andor instalado sobre um automóvel, seguido pelas ruas por outros carros que transportaram os fiéis, perfazendo um longo percurso que percorreu as principais ruas da cidade, chegando à sua igreja no final de uma luminosa tarde de janeiro, onde já a aguardava uma multidão que, desde o meio da tarde, ali se instalava, com bandeirolas de papel nas cores branca, azul e rosa, que se agitavam como forma de aclamação à primeira vista da imagem.



Figuras 43, 44 e 45: *Nossa Senhora da Penha*, Maratáizes  
Carreata com a imagem e colocação no altar  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2011

Se retomarmos o pensamento de Eliade “[...] definitivamente, é graças ao Templo, que o Mundo é ressanctificado na sua totalidade. Seja qual for o seu grau de impureza, o mundo é continuamente purificado pela santidade dos santuários [...]” (p. 56). Na região de praia onde esta igreja está localizada, estes momentos de purificação reafirmam os espaços abertos na dessacralização da cidade e configura a possibilidade de um retorno para as coisas do sagrado.

À procissão foram acrescentados vários elementos pontuados por Freedberg quando este autor menciona os rituais próprios de uma consagração, como cobrir o caminho com pétalas de flores, purificar o ambiente com incenso, entoar hinos de louvor e novamente benzer as imagem diante de uma igreja repleta de fiéis, para que, com dignidade, ocupasse novamente seu lugar no santuário.

Com a imagem instalada próximo ao altar, teve início a celebração de missa solene, onde ela tinha destaque especial e, pelo cuidado do espaço, a movimentação ensaiada dos oficiantes e a organização dos detalhes, evidentes na forma de colocação das mesas de celebração e apoio; nas toalhas e paramentos brancos, com corte perfeito e bem passados; na colocação dos objetos litúrgicos dourados e dos arranjos florais, há que se considerar a relação muito estreita entre o belo e o sagrado.

A beleza sempre foi considerada um fator importante na liturgia e nos sacramentos, e de acordo com Boróbio esta relação pode ser reconhecida nos diversos documentos magisteriais recentemente publicados, os enunciados a seguir a referenciam:

- *Ecclesia de Eucaristia*, Cap. 5. “Decoro na celebração eucarística”. Onde se afirma que a expressão de arte e de beleza deve manifestar-se no lugar, na arquitetura, nos objetos, no canto e na música, na escultura e na pintura (nº 48.50). E tudo isso tem uma clara finalidade: alimentar e ajudar a fé, a partir da emoção, da admiração, do sentimento.

- Na *Sacramentum Caritatis*, de Bento XVI (2007), afirma-se que “a relação entre mistério acreditado e mistério celebrado manifesta-se, de modo peculiar, no valor teológico e litúrgico da beleza (...) que é *veritatis splendor*” (nº 35). (...) Ademais, é preciso levar em conta que “a profunda relação entre a beleza e a liturgia deve levar-nos a considerar atentamente todas as expressões artísticas colocadas ao serviço da celebração” (2010, p.13).

Para além da beleza expressa nos elementos físicos, Freedberg faz referência à importância da palavra nas cerimônias rituais da cultura ocidental “[...] assim pois, pode-se dizer, o espírito ingressa no objeto material somente com a mediação de um ser vivo [...]” (p. 49-50), dessa forma podemos destacar a importância das homilias que se tornam uma das formas mais importantes para essa conjunção possibilitando a “[...] fusão do signo e significado [...]” (p. 50) da imagem em questão.

Em relação aos ensinamentos que deverão estar contidos nas leituras e homilias, podemos recorrer à Bíblia, que exprime

[...] quem fala línguas não fala a homens, senão a Deus; ninguém o entende, mas diz coisas misteriosas sob a ação do Espírito. O que profetiza fala aos homens para a sua edificação, exortação e consolação (...), o que profetiza edifica a Igreja de Deus [...].(Co. 14,2-5)

Podemos associar essa passagem bíblica com as homilias realizadas durante a missa em questão, de forma clara conduzidas pelos diáconos e de forma eloquente que, ao ser proferida pelo pároco, ao enfatizar as virtudes da Virgem, arrebatava os fiéis com sua verve de bom orador.





Figuras 46, 47 e 48: *Homílias*. Nossa Senhora da Penha, Marataízes  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2011

Outro fator de grande importância no conjunto da missa é a produção litúrgica musical que tem caráter de adoração, com produção tanto religiosa quanto secular, executada de modo alternado – por uma pessoa ou por todos os presentes.



Figuras 49 e 50: *Cantos de louvor*. Nossa Senhora da Penha, Marataízes  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2011

Em vários momentos os participantes foram convidados a participar dos hinos executados em partes específicas da missa. Essa forma de fazê-los interagir de maneira mais ativa é contemplada nos documentos magisteriais, onde se pode destacar em *Dies Domini*, (1998, nº 50) quando aborda aspectos da beleza que favorecem a participação e a fé na cerimônia religiosa: “[...] é importante – diz – dar a devida atenção ao canto da assembleia, já que é particularmente apto a exprimir a alegria do coração, faz ressaltar a solenidade e favorece a partilha da única fé e do mesmo amor” (BORÓBIO, 2010, p. 13).

A música, nestas celebrações, pode ter uma conformação mais erudita como às executadas em missas solenes ou, como aconteceu nesta missa em especial, a música executada trouxe para a celebração ritmos e instrumentos com características mais profanas, com a utilização de violões e bateria,

estreitando desta maneira os laços do fiel comum com os rituais ali realizados e, destes com Deus.

Na solenidade organizada quando da entrega desta imagem, tudo contribuiu para que o momento fosse marcante. O horário escolhido para a realização da missa, o final de uma tarde de verão, teve um componente especial definido pela luz.

No início da cerimônia era ainda dia claro – a luz era branca e uniforme –, com o desenrolar da cerimônia os últimos raios de sol a transformaram em uma luz amarelada que, ao incidir seus últimos lampejos nos tecidos brancos do altar e nos vidros da redoma, refletia uma luz com modulações douradas que, como uma bênção, iluminava e abençoava os fiéis.



Figura 51 e 52: *Rituais de reconsagração*. Nossa Senhora da Penha, Marataízes  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2011

Tudo foi cambiando com a chegada da noite, a multidão ficou na penumbra e a iluminação, ao ser transferida para o local de realização do culto, destacava ainda mais a cerimônia religiosa, evidenciando a movimentação em torno do altar, o brilho dos brancos e seu contraste com os vermelhos das rosas e dos objetos litúrgicos, destacando a imagem em seu florido andor.

Outro momento especial da missa foi representado pela utilização do incenso, que após ter sido benzido, e sua resina se deitar sobre as brasas ardentes do turíbulo, se transformou em emanações que, imediatamente, tomaram conta do recinto.



Figuras 53 e 54: *Rituais de reconsagração*. Nossa Senhora da Penha, Marataízes  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2011

O objetivo da utilização do incenso está centrado nessa emanção que propicia a harmonização das vibrações espirituais e devocionais, desencadeada por vetores que confluem duas direções, dois destinos e dois significados:

[...] ele sobe para Deus como um símbolo das orações dos fiéis; mas também se espalha pela igreja como um símbolo do suave perfume da benção divina, e assim o sacerdote o impregna de uma influência sagrada, com a idéia de que onde quer que o aroma possa penetrar (...) levará consigo um sentimento de paz e de pureza, expulsando os pensamentos não harmoniosos (LEADBEATER, (s.d.) p. 118).



Figuras 55 e 56: *Rituais de reconsagração*. Nossa Senhora da Penha, Marataízes  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2011

Até esse momento os sentidos mais requisitados dos participantes eram a visão e a audição. Essa é a forma e o momento de despertar e trazer para a cerimônia outro sentido – o olfato. Seja em ambientes fechados ou mesmo tão aberto, como o dessa missa campal, não há como não se impregnar com seu cheiro, que rememora estados de purificação e traz para perto e para dentro a



presença Divina e, nessa forma literal de adentrar, ele expurga os males do corpo, propiciando um encontro da alma do fiel com a divindade.

Após o término da missa, a imagem foi transladada para o interior da igreja, colocada sobre um pedestal à direita para recomençar sua função de padroeira e protetora. As ações que ocorreram nestes rituais de reconsagração, uma vez a imagem entronizada no santuário, vão agora ter continuidade, como uma forma de reafirmação da divindade, com honrarias a ela dedicadas cotidianamente e em suas datas festivas.

A veneração às imagens não está na sua forma nem no material em que a mesma foi confeccionada, mas no que ela pretende representar. Ela é apenas um sinal visível de um Ser bem maior que transcende o visível. Esta é uma questão que está diretamente ligada às instâncias da fé. E esta relação direta entre os homens e a divindade, segundo Baschet, está representado pelas imagens, que se constituem “[...] um dos objetos pelos quais se pode estabelecer um contato entre as esferas terrestres e celestes, uma relação entre o homem e as forças sobrenaturais [...]” (1996, p. 17)



Figura 57: *Colocação da imagem na igreja.* Nossa Senhora da Penha, Marataízes  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2011

Nessas relações que os homens estabelecem com as forças celestes, a imagem desempenha um papel fundamental de coesão da comunidade religiosa onde está inserida. Ela forma e funciona como uma espécie de eixo convergente na paróquia, organizando as relações horizontais, nos laços



religioso-afetivo entre os paroquianos e, também, organiza as relações verticais, propiciando a formação dos laços afetivo-sagrados entre essas pessoas e a Divindade.

Estes laços puderam ser vistos e sentidos nas cerimônias de reentronização da imagem de Nossa Senhora da Penha, em Marataízes, que foi acompanhada muito de perto por uma manifestação jubilosa de quase três mil pessoas. Essa demonstração pública de respeito e afeição da população está ligada à importância da imagem no imaginário cristão desse povo – pela sua proteção, pelas graças concedidas, pelos desejos realizados, pelo amparo recebido por todas as suas vidas, que vai se materializar não como uma forma de adoração, mas de agradecimento e veneração.

De acordo com Freedberg, para se crer que a divindade esteja presente na imagem é preciso num primeiro momento que se creia na divindade, “[...] então, querendo que ela esteja ali, que exista (pelo amor que professamos), nos concentramos conscientemente na imagem e, uma vez mais, o que está representado se faz presente. Está em sentido literal, representado [...]” (1992, p. 46).



Figuras 58 e 59: *Colocação da imagem na igreja.* Nossa Senhora da Penha, Marataízes  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2011

## 4. Ambivalências do sagrado

[...] os bens culturais são uma expressão da memória histórica, que permite descobrir o caminho da fé, como retratado pelos trabalhos de diferentes gerações. Seu valor artístico revela a capacidade criativa dos artistas, artesãos e das tradições locais que foram capazes de imprimir sobre o que é visível a sua experiência religiosa (...). Seu valor como a cultura (traz) sobre a sociedade de hoje a história de indivíduos e comunidades (...) em uma determinada área e em um momento específico. Seu significado litúrgico significa que eles foram feitos para o culto divino [...].

Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja  
A função pastoral dos museus eclesiais (1999)

Neste capítulo discutimos o caso específico de uma imagem de Santo Antônio pertencente à igreja de Nossa Senhora da Penha, de Alegre, ES, pois acreditamos que a mesma, ao transitar pelos espaços que nomeiam e norteiam esta dissertação, engloba as discussões pertinentes ao nosso trabalho, relacionado com os aspectos da ambivalência do sagrado.

Como já foi abordado anteriormente, no capítulo VII dos Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II, referente à “Arte Sacra e Alfaias Litúrgicas”, que trata da dignidade da arte sacra, fica claro a aceitação da Igreja a todos os estilos de arte. Corroborando com essa idéia, na fala de alguns papas, torna-se também, evidente a proximidade que a Igreja sempre manteve com a beleza – segundo o papa Paulo VI existe uma relação estreita entre beleza artística e expressão de fé (Discurso à Academia de arte “Beato Angélico” de Milão, 1965), o que é complementado pelo papa João Paulo II, ao afirmar que o mundo em que vivemos “[...] tem necessidade da beleza para não cair no desespero. A beleza, como a verdade, é o que traz alegria ao coração dos homens, é este fruto precioso que resiste ao passar do tempo, que une as gerações e faz comungar na admiração [...]” (Carta aos artistas, 1999).

Desse modo, a preocupação em ornar os espaços sagrados, desde uma simples capela às mais suntuosas igrejas e palácios episcopais, sempre foi a meta empreendida pela Igreja, após o término de suas construções. Essa preocupação pode ser observada em todos os períodos de organização da Igreja Católica.

No entender de DUBY, o que foi produzido para a Igreja na Idade Média, sejam os monumentos, os objetos ou as imagens eram, antes de mais nada, funcionais, colocadas em uma sociedade “[...] que atribuía ao invisível idêntica realidade e ainda mais poder do que ao visível e não acreditava que a morte fosse o fim do destino individual [...]” (1997.p.15). Para tanto, o que era produzido tinha três funções principais: como primeira, eram formas de ofertas a Deus, para louvá-lo e em troca obter as indulgências necessárias à salvação da alma; oferendas para os santos padroeiros, que serviriam de intermediários na conquista desse intento e por fim uma forma de homenagear os mortos. Essas funções acabaram por estabelecer os lugares específicos para o desenvolvimento da criação artística naquele momento – o altar, o oratório e os túmulos.

Dessa maneira, grande parte da fortuna acumulada por fiéis era destinada a embelezar esses locais, e em especial as igrejas, que para São Francisco de Assis “[...] deviam ser ricamente ornamentadas, pois acolhiam o corpo de Cristo; (ele) queria-as gloriosas, enfeitadas [...]” (DUBY,1997, p.16). Para alcançar tal objetivo, havia a necessidade e a preocupação de “[...] utilizar os materiais mais puros, os mais suntuosos, e trabalhá-los tão finamente quanto a inteligência, a sensibilidade e a habilidade humanas permitissem [...]” (DUBY,1997, p. 16). Ainda nas palavras do autor, o legado de todo esse empenho é o que hoje consegue nos comover e está representado pela beleza.

Com o incentivo à produção de objetos para seus espaços, a Igreja acabou amedalhando, no decorrer de séculos, um tesouro artístico de proporções inigualáveis que se sobrepunham em seus interiores, chegando à grandiloquência da arte produzida no período barroco, que assume como em nenhum outro período o excesso e a suntuosidade como forma de louvar, honrar e se aproximar da divindade.

Essa forma excessiva acaba por gerar na Igreja uma nova postura, um novo direcionamento em relação às imagens e aos objetos decorativos. Tal fato teve como resultado uma alteração no desenho arquitetônico das igrejas, visando retirar os excessos, o que acabou também por remover pinturas, talhas, imagens e toda uma sorte de elementos sacro e decorativos que remetessem à estética barroca.

MÜLLER, ao se referir aos preceitos e aspirações do movimento reformista na Igreja Católica, afirma que o mesmo teve “[...] como base as reformas propaladas pelo Papa Pio X, durante seu papado entre 1903 e 1914 [...]” (2006, p. 98). Tinha como objetivo tornar a participação dos fiéis mais ativa no momento da missa, ocasião em que toda a congregação, juntamente com o sacerdote, formaria uma comunidade única, unida pelo sacrifício da missa, colocando em movimento as forças cristocêntricas que reivindicavam a recolocação de Cristo como o centro dominante da comunidade, lugar que vinha desde muito tempo ocupado pelas imagens dos santos, em sua profusão de invocações e iconografias.

Essas mudanças aconteceram em conjunto na Igreja, atingindo a arquitetura, que se transformou por completo, saindo da abundância de ornamentação dos estilos anteriores, criando áreas muito limpas, preferencialmente com plantas circulares, onde o altar se colocaria ao centro, constituindo-se como ponto de maior atenção – a representação do próprio Cristo, como símbolo máximo na realização da cerimônia. De acordo com MÜLLER,

[...] o caráter eminentemente central do altar supunha mudanças consideráveis à organização do templo, como o domínio ante o espaço destinado à congregação (...) a diferenciação espacial e a máxima redução de capelas destinadas a santos e a eliminação de elementos espaciais que pudessem reduzir o protagonismo da mesa eucarística. O presbitério não deveria abrigar construções de nenhum tipo e a imagem de Cristo tinha que sobrepor-se às dos santos [...] (2006, p. 103).

As mudanças empreendidas no espaço celebrativo vão incidir também nos bens móveis e integrados das igrejas e, em relação à retirada desses objetos, a documentação do Concílio Vaticano II reserva uma parte que trata da arte sacra e alfaías litúrgicas. Dois artigos dizem respeito à sua remoção. O artigo 124 instrui para que

[...] tenham os bispos todo o cuidado em retirar da casa de Deus e de outros lugares sagrados aquelas obras de arte que repugnam à fé e aos costumes, à piedade cristã e ofendam o verdadeiro senso religioso quer pela deturpação das formas, quer pela insuficiência, mediocridade e simulação da arte [...] (*Sacrossanctum Concilium*, 2001, p.77).

E o artigo 125 sustenta de forma restrita a manutenção dos objetos nas igrejas

[...] mantenha-se o uso de expor imagens nas igrejas à veneração dos fiéis. Sejam no entanto em número comedido e na ordem devida, para que não causem admiração ao povo cristão nem favoreçam devoções menos corretas [...] (*Sacrosanctum Concilium*, 2001, p.77).

A partir de interpretações radicais das ordenações do Concílio Vaticano II foram retiradas aquelas imagens e objetos que o clero católico considerou como obras supérfluas, numa leitura equivocada do artigo 125, como é possível verificar na citação anterior.

De forma alguma, no nosso entendimento, as ordenações do Concílio Vaticano II com relação a imagens e objetos de culto significaram uma imposição de uma visão iconoclasta. Elas foram muito mais orientações no sentido da correta utilização dessas imagens e objetos.

O que foi realizado a partir das diversas interpretações das ordenações do Concílio Vaticano II foi uma limpeza radical no tocante aos elementos decorativos, retirando das igrejas muitos de seus altares e, concomitantemente, as imagens que deles faziam parte. As que não se perderam, foram relegadas a um espaço secundário na própria igreja, sem os cuidados necessários à sua manutenção. Este não-lugar acabou por deslanchar também um efeito de não-pertencimento. Não sendo mais utilizadas, em nenhum momento e sem os ritos que, cotidianamente, reafirmavam a sua consagração, a sua importância como parte fundamental da comunidade nos espaços que ocupavam, elas foram pouco a pouco sendo esquecidas.

Por todos esses fatos, as imagens foram condenadas a deixarem seus nichos e altares, num processo de desenraizamento da comunidade, o que desencadeou uma condição desagregadora da memória. Como essas imagens são compostas por elementos físicos, na sua maioria madeira policromada, essa ação desagregadora acaba por atingir também sua matéria formadora, seja pela ação de agentes como fungos e bactérias, a movimentação da madeira ou a voraz ação dos cupins, que acabam por levar toda sua estrutura e também a policromia, causando uma degradação que vai além da memória física.



Figura 1: *Santo Antônio*. Madeira policromada. 58 x 30,8 x 19,7cm  
Igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografia: Attilio Colnago, 2005

A peregrinação dessa imagem de Santo Antônio começa com as definições do Concílio Vaticano II, ou melhor, com os entendimentos que se fizeram a partir de suas conclusões e publicação de suas decisões, principalmente no que diz respeito à remoção dos elementos sacro e decorativos das igrejas. Ela teve o destino de um sem número de imagens que foram retiradas de seus locais de devoção que, em sua maioria, se dispersaram, indo para as casas dos fiéis, ou em menor sorte, acabaram como mercadoria em antiquários ou em coleções particulares.

No caso específico deste Santo Antônio, a retirada das imagens da igreja acabou por levá-lo para um recinto localizado atrás da capela-mor, no qual se chega através de um corredor situado depois da sacristia.

Este ambiente serve de apoio para os objetos utilizados em vários momentos e funções da igreja: armários com toalhas e paramentos, espaço para passar os tecidos, depósitos para ferramentas, mesas, cadeiras, andores e uma infinidade de outros elementos.

Nele também encontramos em pequenas prateleiras, organizadas numa sequência rítmica muito acima da altura da vista de quem por ali trafega uma grande quantidade de imagens em madeira e em gesso, com iconografias e



qualidade escultórica as mais variadas: figuras de presépio, São Benedito, Santa Bárbara, Imaculado Coração de Maria, São Sebastião, Nossa Senhora da Piedade, Santa Cecília, São Jorge. Peças que já tiveram seu lugar no recinto da nave e agora, entre tantas outras, passaram a habitar esse espaço convivendo com o mesmo estado de esquecimento e abandono, empoeiradas e lazarentas, a se perguntarem em que momento perderam ou foram desautorizadas de interceder com o Divino.



Figura 2. *Depósito atrás da capela-mor.* Igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES  
Fotografia: David Protti, 2010



Figuras 3, 4, 5 e 6. *Depósito atrás da capela-mor.* Igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR, 2005, 2008

Se pensarmos em termos memorativos, essas peças podem retornar em algum momento, como resultado de pesquisas em documentação escrita ou fotográfica. O maior problema, sob nosso olhar de restaurador, é que a

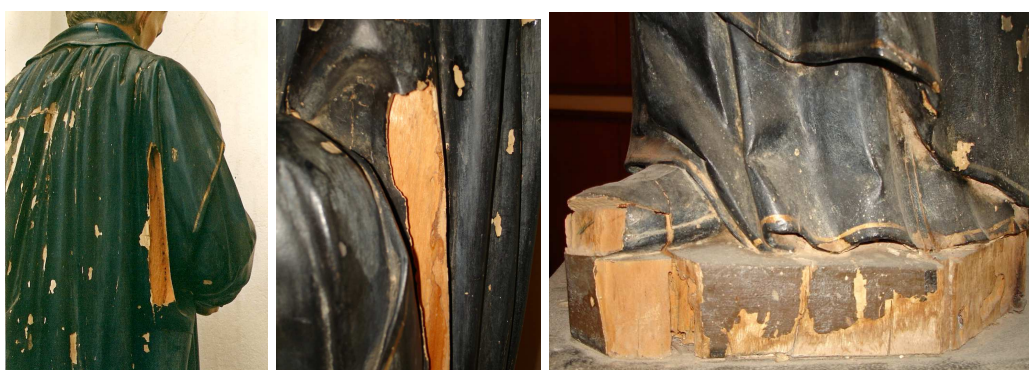


desestruturação do seu suporte físico acaba por comprometer irremediavelmente a passagem não só dos objetos para novas gerações, mas as emoções e histórias nelas contidas. Elementos que somente podem se manter com a presença física das mesmas, com a energia nelas acumulada pelas preces doídas, pelos olhares de súplica, pelo júbilo e alegrias com seus altares e andores repletos de flores em dias festivos. Enfim, uma série de sentimentos que somente o corpo físico das imagens pode reter e contar, fazendo com que elas acabem por se configurar na construção da memória de tantos fiéis, na representação de algo, que de acordo com Didi-Huberman [...] o passado não cessa nunca de se reconfigurar [...] (2006, p. 12). Este autor ainda complementa esse pensamento em relação à memória e à longevidade dos objetos, ao afirmar que a imagem acaba por possuir mais passado e, por conseguinte, também mais futuro que alguém que a observa.

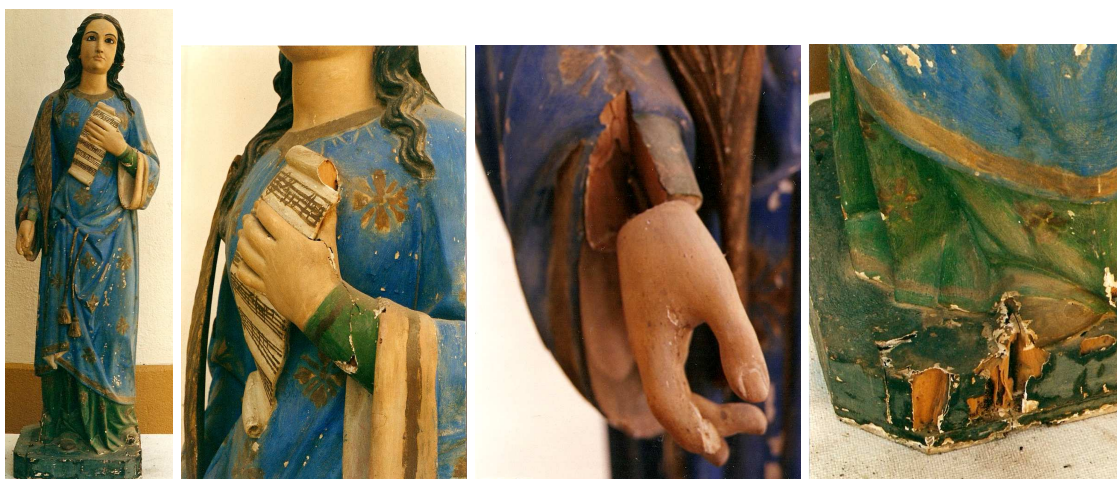
Esse armazenamento de energia e emoções somente pode ser conseguido por meio do contato cotidiano com as coisas que, impassíveis, resistiram o passar dos anos, que nos acompanharam pelo tempo, quando então são formados os laços de respeito, afetividade e amorosidade. O mesmo acontece com o contato que o homem religioso tem com as imagens que num processo de proximidade e cumplicidade acabam por assumir parte daquilo do que as mesmas representam da força divina que transmitem, da serenidade e impassividade diante dos agravantes de tantos problemas.

Didi-Huberman em seu texto “Ante la imagen: ante el tiempo” afirma que “[...] diante de uma imagem temos humildemente que reconhecer (...) que provavelmente ela nos sobreviverá, que ante ela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, e que ante nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.12). O que ocorre é que essa sobrevivência, esse porvir está diretamente ligado aos cuidados que a ela forem envidados, caso contrário seu caminho vai direcioná-la à ruína, e como foi discutido no capítulo terceiro, a ruína acaba por afastar definitivamente da imagem qualquer possibilidade de retorno às instancias do sagrado.

Esse direcionamento acabou se tornando uma realidade para as imagens de Alegre. O esquecimento a elas impingido retirou-as dos ritos e consequentemente das coisas que as faziam conversar com o sagrado.



Figuras 7, 8, 9, 10, 11 e 12: *São Vicente de Paula*. Com problemas no suporte e na policromia  
Igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2008



Figuras 13, 14, 15 e 16: *Santa Cecília*. Problemas no suporte e policromia  
Igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2008

Ao serem levadas para o mundo dos homens, ficando à mercê de sua própria sorte, acabaram por se tornar algo parecido com eles – uma matéria em deterioração –, e para tanto necessitando de ações emergenciais no que

diz respeito à conservação e restauração de sua matéria como também de sua leitura totalmente comprometida.

Se as imagens chegaram a esse nível de deterioração, somente uma intervenção restaurativa poderia garantir a continuidade dessas peças. De acordo com Brandi, a partir desse momento, duas ações são essenciais “[...] a primeira é a reconstituição do texto autêntico da obra, a segunda é a intervenção sobre a matéria de que a obra se compõe [...]” (2004, p. 92).

É importante para que o processo restaurativo alcance êxito, discutir as formas e os critérios definidos como metodologia para as intervenções que poderão, ou na melhor das hipóteses, deverão acontecer. Desse modo, a metodologia deve considerar o estabelecimento de diálogos associados aos procedimentos éticos, e seus critérios embasados nas cartas de restauro. Deve-se procurar adequar as soluções específicas para os problemas de cada peça, visto que cada uma tem sua especificidade, mas ao mesmo tempo, ao fazerem parte de um mesmo acervo, deverão ter uma unidade enquanto objetos restaurados.



Figuras 17, 18, 19 e 20: *Cristo crucificado, Sagrado Coração de Jesus, São José e Nossa Senhora da Penha*. Igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2005, 2006

Com este intuito, o NCR, como prestador de serviços de conservação e restauração, foi convidado para uma visita técnica à igreja de Alegre. Esse convite tinha a finalidade de elaboração de projetos de restauração das quatro



imagens então nela expostas – o Cristo Crucificado, localizado na capela-mor, o Sagrado Coração de Jesus e o São José, localizados à esquerda e à direita da nave, respectivamente e, ainda uma imagem de Nossa Senhora da Penha, orago da igreja, que se encontrava na entrada da igreja, à sua direita, em uma altura praticamente invisível para quem adentrava àquele recinto.



Figuras 21, 22, 23, 24 e 25: *Imaculado Coração de Maria, São Sebastião, Nossa Senhora da Piedade, São Jorge, Senhor dos Passos*. Igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2005

Para surpresa dos membros da comunidade e do pároco, foram mapeadas mais oito imagens de grandes dimensões, em madeira policromada, e boa fatura técnica, portanto, se sobressaindo do montante encontrado no depósito da igreja, a saber: Santo Antônio, Santa Cecília, São Vicente de Paula, Imaculado Coração de Maria, São Sebastião, Nossa Senhora da Piedade, São Jorge e uma imagem de vestir do Senhor dos Passos.

Como não existia a menor possibilidade destas imagens retornarem ao convívio dos fiéis na igreja, a única possibilidade de manterem a sua integridade física era assumindo outro papel na comunidade, apelando para o seu aspecto artístico e histórico. Em vista disso, foi realizado um projeto coordenado por Olga Gama Barreto, com vistas a criar o Memorial Paroquial do Município de Alegre, ES, tendo como fundamentos o teor da Carta Circular da Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja (p.4), que trata da “Função Pastoral dos Museus Eclesiásticos”. Este documento determina que os bens culturais amealhados pela Igreja não sejam separados de sua função pastoral, assim como de seu contexto histórico, social, ambiental e devocional



Figuras 26, 27, 28 e 29. *Visita técnica e intervenções de conservação nas imagens* igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES. Fonte: Arquivo do NCR (26) 2005 e (27, 28 e 29) 2006

A preocupação da comunidade era criar um destino para o patrimônio histórico-artístico que não está em uso regular na Paróquia, seja de forma temporária ou permanente, que não deveria ser posto de lado ou deixado sem proteção, mas sim adequadamente protegido e apresentado num memorial. De acordo com a Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja, esses espaços específicos apareceram no período medieval, quando foram instituídos os chamados “tesouros”, localizados em áreas não reservados para

os cultos nas catedrais e santuários. Posteriormente, entre o final do século XIX e início do século XX, foram instituídos os museus diocesanos. Nestes espaços, deve-se estar atento no sentido de se estabelecer uma interação entre os tesouros em uso e os não em uso, a fim de garantir uma visão retrospectiva desses bens, bem como definir para eles um papel real e funcional.

A finalidade da proposição do memorial está vinculada a um acervo já existente, não sendo importante a dimensão do espaço a ser destinado para o abrigo das imagens, nem tampouco do número de peças a serem expostas. Este acervo poderá ser complementado, no futuro, com a adição de novas peças. Sobre a forma de organização dos acervos museais, Castro afirma que eles se estruturam

[...] a partir de critérios sociais de seleção, cuja utilização garante o suporte simbólico da afirmação de identidade, garantia implícita de autenticidade. (...) Os objetos reunidos revelam não somente o mundo das relações sociais, mas, sobretudo, o universo da representação individual e coletiva [...] (2009, p. 73).

No caso de Alegre, este memorial viria se juntar a outro já existente na cidade e relacionado com a memória de Monsenhor Pavesi – um sacerdote que esteve por longo tempo servindo nesta comunidade. Ele deixou uma marca tão profunda nos trabalhos ali envidados, a ponto de ter seus objetos pessoais, como móveis, paramentos, livros, entre tantos outros, dispostos, ainda que sem critérios museológicos, em um espaço próximo à sede da igreja, como forma de homenagem e gratidão da comunidade. A proposta visava ampliar esse espaço dispondo, em uma sala contígua a ele, as imagens que seriam restauradas. Elas poderiam agregar valor ao memorial já existente, tanto em relação ao número de peças expostas, quanto pela suas dimensões, pelo detalhamento formal e pela policromia, que tornariam o acervo ora exposto mais variado, rico e, conseqüentemente, mais atrativo aos olhos dos visitantes.

O primeiro lote restaurado constou das quatro imagens que estavam dispostas na igreja, por estarem, ainda, sendo utilizadas nos ritos devocionais.

Em referência aos processos de restauração pelos quais foi submetida a imagem de Santo Antônio, faz-se importante discorrer sobre a problemática



que está diretamente vinculada aos processos e decisões que direcionam as intervenções restaurativas.

Dois aspectos são absolutamente claros nestas intervenções, uma primeira mais palpável, ligada às categorias materiais formadoras do objeto, das quais não tem como se desvencilhar – o conhecimento dos materiais, de suas propriedades técnicas e dos instrumentais disponíveis –, vão descrever os caminhos e dar a base e a segurança necessária para a empreitada do restaurador.

O segundo aspecto vai se situar exatamente nos meandros conceituais onde os aspectos intelectuais vão definir os caminhos, as proposições e os limites da intervenção para que o objeto se ponha em verdade.

Sendo assim, vamos apoiar nossa discussão nos pressupostos tratados na “Teoria Contemporânea da Restauração”, de Muñoz Viñas (2004), onde podemos encontrar alguns questionamentos em relação aos processos de restauração e aos objetos neles incluídos, que poderão nortear nossa conversa com o acervo da igreja de Alegre.

Podemos localizar o acervo nela encontrado na categoria pertencente à alta cultura, onde Muñoz Viñas vai localizar os objetos artísticos e de referências históricas. Podemos ainda incluí-los nos objetos de identificação grupal que são “[...] considerados cruciais na formação de uma identidade grupal, ou formam parte reconhecível de entornos culturais ou físicos comuns a um grupo de indivíduos e cuja identificação lhes permite reconhecer-se como parte de um coletivo [...]” (2004, p. 53).

Ainda segundo este autor, ao tratar da alteração da função original dos objetos de restauração, o que pode comumente ocorrer é o predomínio das funções-signo sobre as possíveis outras funções dos objetos. Esse aspecto está representado pelos valores imateriais contidos nos objetos como os emocionais, os ideológicos, os artísticos entre outros, que podem ser “[...] muito notáveis, geralmente superiores a sua utilidade material, a sua função primária – se assim não fora, provavelmente seriam *reparados* e não *restaurados* [...]” (2004, p. 55).

Essa alteração da função original dos objetos, ainda de acordo com Muñoz Viñas, pode ser bastante frequente. Ao se referir às pinturas e esculturas religiosas ocidentais em restauração, elas normalmente

pertenceram a outra época, desta forma representam uma cultura anterior à atual e, principalmente, se seu destino é um museu, as mesmas podem passar a funcionar “[...] como obras de arte ou emblemas tradicionais locais, mas não como os objetos de evangelização ou de doutrina que muitas delas foram a algum momento [...]” (2004,p.56).



Figuras 30 e 31: *Imagens de Alegre sendo restauradas no NCR*  
Fonte: Arquivos do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2007

Nos processos de restauração, o mais importante é que o objeto se coloque em seu estado de verdade, o que acaba por se tornar uma das ações mais complexas a ser definida pelo profissional responsável, visto que ao se restaurar uma imagem

[...] se restitui parte de sua legibilidade perdida, mas ao mesmo tempo se eliminam outras legibilidades. Restitui-se uma possibilidade de leitura em detrimento de outras. Uma obra de arte, ou melhor, um objeto de Restauração, é um palimpsesto: uma sucessão de textos que se sucedem sobrepondo-se mutuamente. Quando se restaura, se elege um dos textos sobre os demais [...] (Muñoz Viñas, 2004, p. 117).

O que fica evidente é que o estado de verdade do objeto está intimamente ligado aos seus fatores desagregadores – ele é de fato o que dele restou. O que ele agora é está diretamente ligado ao seu caminhar para a ruína e, nas intervenções em busca de sua legibilidade, o que acaba por acontecer é a escolha que privilegia uma leitura em detrimento de outra, e, nesse processo,



vai transparecer também o estado de verdade de quem coordena e ou executa as intervenções de restauração.

Na procura e na intenção de que as decisões para a restauração da imagem de Santo Antônio fossem as mais apropriadas, para esse momento, a escultura em questão juntamente com mais duas – Imaculado Coração de Maria e Sagrado Coração de Jesus –, permaneceram no NCR em torno de dois anos para a realização das intervenções.



Figuras 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38 e 39: *Santo Antônio*. Antes e depois do processo de restauração Igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES.

Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Rosângela Meger (32 a 35) 2006 (36 a 39) 2008

De forma bastante sucinta, vamos tecer alguns comentários que julgamos necessários, pois a imagem do santo teve uma mudança significativa, principalmente em relação à sua leitura. Seus problemas estruturais estavam

ligados à movimentação da madeira, que ocasionou rachaduras no sentido vertical da peça, seguido a direção dos veios da madeira e da perda, irreversível, de quatro dedos da mão direita.

Os danos mais evidentes e agressivos estavam localizados na camada pictórica que, além de uma repintura grosseira e de péssima qualidade, apresentava desprendimentos e grandes áreas de perdas.

Com a remoção da repintura, a imagem só teve ganhos em relação ao seu aspecto, deixando aparente uma pintura delicada em tons de marrom com desenhos fitomorfos, esgrafiados e punções que trouxeram novamente à luz um douramento realizado com folhas de ouro de grande qualidade, que resistiu a todas às agressões a ele imposto. Acreditamos que a legibilidade adquirida pela peça tenha contribuído para a elevação do seu valor estético e também atendido aos anseios de uma comunidade que aguardava o retorno das três imagens restauradas.

A ambivalência de que tratamos neste capítulo começa a se fazer notar a partir da marcação da data para o retorno das imagens à cidade de origem. Como sempre acontece nessas devoluções há uma divulgação antecipada e reforçada visando o comparecimento em peso da comunidade à igreja, para as cerimônias programadas para sua recepção.



Figuras 40, 41 e 42: *Devolução das imagens*. Igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Danielle Santos, 2008

Na chegada das imagens estavam as pessoas responsáveis pela igreja: o pároco, padre Sérgio; Dona Olga, diretamente responsável pelo processo e todo o trâmite burocrático e financeiro da restauração das imagens, mais um grupo de senhoras ligadas ao Apostolado da Oração, que iriam trabalhar na montagem dos andores para a procissão.



O intrigante era que se há tanto tempo as imagens não mais faziam parte do cotidiano da igreja nem dos fiéis, por que então a preparação dos andores e a realização da procissão? O que nos leva a procurar entender as relações de “Tempo” pertinentes à Igreja e aos fiéis que formam a sua corporação.



Figuras 43 e 44: *Devolução das imagens*. Igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Danielle Santos, 2008

O processo de retirada das imagens das igrejas caminha *pari passu* com as cidades em seu gradativo processo de dessacralização. MÜLLER vai abordar em seus escritos essa relação, ao afirmar que

O prelúdio do século XX apresentava panorama de declínio da posição dominante das religiões 'oficiais' em uma sociedade, crescentemente racional e materialista; gradual processo de dessacralização passara a dominar as relações humanas, entre outras coisas, devido às teorias evolutivas, ao Positivismo e às ideologias políticas de esquerda e de direita que passaram a relegar os valores espirituais em razão de uma nova ordem, apoiada em fé na tecnologia substanciada pelo grande potencial da máquina [...]. (2006, p. 97).

Esse novo conceito de vida, imposto pela correria do dia a dia, terminou por ser assumido como algo normal no acúmulo de coisas que definem o cotidiano da maioria das pessoas, mesmo aquelas que habitam as pequenas cidades. Essa nova configuração vai acabar por fazer com que elas permaneçam muito mais tempo no lado profano da vida, desta maneira também se deslembrando das imagens com as quais tiveram afinidade e devoção.

Esse processo de dessacralização pode ser amainado pelas festas definidas pelo calendário litúrgico das igrejas, que vão propiciar para que haja nas cidades uma diferença preponderante em seu Tempo.

Eliade diferencia esse Tempo em duas qualidades: o tempo profano e o tempo sagrado. No tempo profano estão os atos destituídos de sentido religioso e no tempo sagrado, que é o que nos interessa “[...] por sua própria natureza reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um *Tempo mítico primordial tornado presente* [...]” (1992, p. 63). Ele pode ser percebido na repetição dos períodos litúrgicos, nas festas das padroeiras, nas cerimônias das Semanas Santas, com suas encenações e procissões, no Natal, nas festividades do Ano Novo. Estas cerimônias representam a “[...] reatualização de um evento sagrado que teve lugar num passado mítico, ‘nos primórdios’, mas que é infinitamente recuperável e de repetição contínua, que se mantém sempre igual sem, contudo se esgotar [...]” (1992, p. 63).

Podemos exemplificar essa abertura no tempo profano com uma procissão que faz parte regular do calendário litúrgico anual da igreja católica, a de *Corpus Christi*, muito tradicional no Espírito Santo, quando são realizados os tradicionais tapetes que cobrem as ruas de várias cidades do estado. Aqui, usaremos as fotografias dessa procissão realizada na cidade de Marilândia.

Esse período faz parte daqueles especiais, quando a comunidade é convocada pela Igreja e, ato contínuo, responde com a doação de seu tempo. É a hora de juntar palha de arroz e de café, tingir serragem e areia, produzir formas de madeira para a repetição sistemática dos desenhos e mais uma quantidade de objetos outros que, dispostos sobre os tapetes, criarão mais impacto ao transmitir a mensagem litúrgica definida para aquele ano.

Além da doação do “antes”, há ainda o tempo necessário para realizar a ornamentação da igreja e dispor todo esse material nas ruas. Este é o momento em que as relações horizontais são estabelecidas, há a necessidade de doação, solidariedade e harmonia entre as comunidades, o momento de compartilhar e de deixar para depois o cansaço do corpo e de também repor as energias da alma durante a confecção dos tapetes, realizada sempre à noite, para que ao despertar a cidade esteja impregnada pela imanência do sagrado e, dessa forma, propiciar as relações verticais, procurando estabelecer os laços com a esfera celeste.





Figuras 45, 46, 47, 48 e 49: *Procissão de Corpus Christi*. Marilândia, ES  
 Fonte: [www.nsauxiliadora.com](http://www.nsauxiliadora.com). Acesso em: 11. jul. 2011

Essa sensação de tempo sagrado é ampliada pela decoração das vitrines das lojas, que nelas dispõem composições com elementos que remetem à eucaristia e pelas ricas colchas e toalhas que pendem das janelas e varandas das casas, com o intuito de dignificar ainda mais o caminho previamente definido para a procissão.

Esse costume segue regras definidas já nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia que consideravam, de acordo com Flexor, essa procissão considerada uma das mais importantes, uma ópera alegre, que fazia contraponto às tristes e pesadas realizadas no período da Paixão. Para essa procissão, o Concílio Tridentino recomendava sair pelos caminhos e lugares públicos que “[...] deviam estar limpos e ornados com ramos e flores, e as janellas e paredes concertadas e armadas de sedas, panos, alcatifas, tapeçarias, quadros, imagens de Santos e outras pinturas honestas [...]” (2009, p. 19). Tais recomendações explicam a persistência da cerimônia, que acabou por se instituir e manter em várias cidades do Brasil, com o uso desse tipo de ornamentação.

Essa força de dia sagrado pulsa dos desenhos multicoloridos que cobrem as ruas e atinge seu clímax quando, após a missa solene, à qual acorre uma grande massa de fiéis, a procissão caminha por sobre o tapete,

tendo como figura máxima o sacerdote que, em trajes de gala com brancos e dourados leva, sob a proteção do pálio, o “Corpo do Senhor” na hóstia em seu rico ostensório.



Figura 50: *Procissão de Corpus Cristi*. Marilândia, ES  
Fonte: [www.nsauxiliadora.com](http://www.nsauxiliadora.com). Acesso em: 11. jul. 2011

No processo de dessacralização das cidades é essencial que aconteça essa diferenciação e esses intervalos no tempo profano, como uma espécie de volta à ordem. De acordo com Eliade, “[...] o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos [...]” (1992, p. 64). A conjunção de todos esses elementos vai representar a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num período mítico nos primórdios, de forma que

“[...] a cada festa periódica reencontrava-se o mesmo Tempo sagrado – aquele que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de há um século: é o Tempo criado e santificado pelos deuses por ocasião de suas *gesta*, que são reatualizadas pela festa [...]” (ELIADE, 1992, p. 64).

O que propicia a diferença, o que faz com que saibamos que existe uma mudança neste Tempo pode ser explicado por Brandão (1993, v1, p. 39), citado por Castro quando afirma que “[...] é transversalmente ao rito que o homem se aproxima do mito, como energia fundadora para reafirmar sua origem. No dizer de Brandão, o mito rememora, o rito comemora, em movimento estável e mutável simultaneamente [...]” (2009, p. 85-86). E é justamente nesse caminho que as comemorações de recepção para as imagens restauradas de Alegre se organizaram.

Na sacristia já havia toalhas brancas passadas para cobrir o altar e as mesas de apoio, vários baldes com água contendo ramos verdes e flores brancas, os andores previamente preparados com madeira e forrados com papel metalizado, enfim toda uma preparação para que, em júbilo, uma procissão que oficialmente não constava do calendário litúrgico, mas que foi organizada com todo cuidado para que as imagens tivessem seu retorno para o sagrado.

Esses momentos são absolutamente importantes para que a igreja permaneça ativa. Sua perenidade depende de forma muito incisiva da continuidade de seus ritos, que propiciam a abertura de frestas no cotidiano e permitem que os fiéis restabeleçam uma nova relação com os objetos rememorados, reativando-os e realimentando-os com sua fé, dessa forma dando continuidade à sua memória enquanto imagens sagradas.



Figuras 51, 52 e 53: *Preparação dos andores para a procissão*  
Igreja de Nossa Senhora da Penha, Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Danielle Santos, 2008



Os três andores foram preparados com esmero. A parte central onde se encaixariam as imagens foi forrada com feltro para não danificar as bases, a ornamentação com crisântemos e folhas de samambaias criava ritmo e fazia para eles convergir a luz e os olhares. Esses detalhes criavam unidade na procissão e destacavam as imagens ao percorrer caminhos em uma noite escura.



Figura 54: *Santo Antônio no andor*. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografia: Attilio Colnago, 2008

Especialmente o andor de Santo Antônio, ao ser transportado por senhoras com blusas brancas e fitas vermelhas do Apostolado da Oração, se destacava no cortejo, com o contraste de seu manto escuro de onde resplandecia seu brilho de ouro sob as fortes luzes da igreja, sem sombra de dúvida, a divindade estava ali representada.



Figuras 55, 56 e 57: *Santo Antônio: procissão*. Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2008

Ginzburg discorre sobre um aspecto sempre presente na representação das imagens que está relacionado à ambiguidade entre ausência e visibilidade. De acordo com o autor se “[...] por um lado, a ‘representação’ faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença [...]” (2001, p. 85). Desta forma, as imagens com dignidade, restauradas em seu corpo físico e leitura, passaram novamente a funcionar como elemento intermediário entre duas instâncias diametralmente opostas – a terrena, material, palpável, onde vai estar o fiel que as vê, sendo reintroduzidas na igreja, ocupando com honras um local de destaque próximo à capela-mor, e a celestial –, distante, misteriosa, impregnada do invisível de onde provém.

O bom aspecto das imagens recém restauradas vai também proporcionar outra relação que está ligada às propriedades da matéria e do espírito, sobre as quais Debray vai afirmar que se alternam num “[...] piscar contínuo (...). Sou matéria, veja meu suporte e minhas superfícies. Sou espírito, veja como significo além de meus pigmentos [...]” (1993, p. 84).



É neste oscilar entre a matéria e o espírito que a sacralidade outra vez se fez presente nas imagens que há tanto tempo estavam apartadas de seus ritos e do convívio com os fiéis.



Figura 58: *Santo Antônio: procissão.* Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2008

Schmitt, ao escrever sobre “Olhar a Imagem” discute a interação entre a visão, a imaginação e o corpo, no qual deixa claro que “[...] não somente as imagens podem marcar o corpo, mas inversamente o olhar do espectador pode transformar a imagem [...]” (2007, p. 360). Acreditamos que nesse processo de “reconsagração”, das três imagens na igreja de Alegre, o que ocorreu pode fazer eco às suas palavras, o olhar de respeito e a forma cerimoniosa com que foram tratadas tiveram o poder de reativar sua sacralidade que estava adormecida.

O que inferimos a partir daí é que a sacralidade necessita de um corpo físico intacto para se fazer presente. É em consonância com esse corpo que os aspectos do sagrado permanecem latentes. Enquanto as imagens continuarem a manter sua estabilidade física e sua leitura os elementos que elevam seu estatuto à condição de objeto devocional pode ser reabilitado. Aí reside o que tratamos nesse trabalho como a ambivalência do sagrado, pois os elementos

nele contido podem ser também adormecidos em vez de revitalizados. Essas decisões sempre vão estar condicionadas aos conselhos e às autoridades eclesiais, que têm o poder sobre seu trânsito nas dependências das igrejas.



Figuras 59, 60, 61 e 62: *Disposição das imagens na igreja após a procissão*  
Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre, ES  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2008

O retorno das imagens deixava uma dúvida de qual seria realmente seu destino, elas faziam parte de um lote que não estava mais disposto na igreja e, dessa forma, a possibilidade de manterem íntegra a sua fisicalidade e de terem uma relação com a comunidade era a de se trasladarem para uma coleção. O que tinha sido proposto e ainda estava em processo de consolidação não se pretendia um museu, mas um pequeno memorial que poderia abrigá-las com dignidade.

É sabido que na passagem de uma instância para outra, o objeto tem um longo caminho a percorrer até chegar à sua nova destinação. Para sair da igreja e se dirigir para a ruína não há muito complicadores no caminho.

O grande problema está em sair do processo de ruína, passar por uma série de transformações, na qual irá agregar novos significados, sempre ligados à sua nova condição, ou seja, a museológica. Nessa direção tinham galgado apenas a primeira, talvez a mais fácil, que diz respeito aos processos relacionados com sua restauração. O passo seguinte é o que se reveste de maiores complicadores – fazer sair do papel o memorial para abrigá-los –, necessitando para isso, pelo menos, de espaço físico, mobiliário, iluminação adequada e pessoal destinado à sua guarda e manutenção.

A imagem deixa uma condição, mas tem necessariamente que assumir outra, pois, de acordo com Baudrillard, no contexto social o objeto vai estar sempre impregnado de uma finalidade, que por sua vez está impregnada do conceito de funcionalidade. Desta forma, o objeto para se realizar precisa manter uma exata relação com o mundo onde está inserido e com as necessidades do homem que nele habita. Ainda, de acordo com este autor

[...] “funcional” não qualifica de modo algum aquilo que se adapta a um fim, mas aquilo que se adapta a uma ordem ou a um sistema: a funcionalidade é a faculdade de se integrar em um conjunto. Para o objeto, é a possibilidade de ultrapassar precisamente sua “função” para uma função segunda, de se tornar elemento de jogo, de combinação, de cálculo, em um sistema universal de signos [...] (2006, p. 69-70).

A maneira mais sensata da imagem deste Santo Antonio continuar brigando pela sua sobrevivência, juntamente com o grupo de imagens apartadas da igreja, era se transformar em objeto de coleção, o que se constitui uma relação de perdas e ganhos. De acordo com Baschet, “[...] a objetualidade da imagem decresce fortemente quando ela perde suas funções rituais e devocionais, sem no entanto que a era da estética e do museu anule-a completamente [...]” (1996, p.12).

Seguindo esse pensamento, estava assim definida a hora de ultrapassar sua função primeira, atenuando suas instâncias religiosas e ideológicas, saindo do recinto da igreja e se aproximando agora das Musas; substituindo seu poder ligado à intermediação com a Divindade e à oração pela sua aparência e,

dessa forma, conseguir se impor pela sedução, pois de acordo com Castro, citando Baudrillard, “[...] seduzir é desviar os outros de sua verdade. Ser seduzido é ser desviado de sua verdade [...]” (2009, p. 166). E, nesse processo de dupla sedução a imagem, poder ser devolvida à comunidade como parte de seu bem cultural estabelecendo novos laços de amorosidade e pertencimento.

A organização do memorial para abrigar as imagens vinha ao encontro da preocupação relacionada com a sobrevivência dos objetos, só que envoltos em uma nova sacralização que seria favorecida pelo aspecto museológico. Sobre essa relação, Castro relata que “[...] o objeto permanece investido da missão de não desaparecer, reconduzido ele próprio a se transmutar em relato, história. Ao objeto funcional acresce-se a instância de documento, categoria de signo na extensão do presente, do passado, do futuro [...]” (2009, p. 68).

Há uma mudança significativa no estatuto do objeto ao realizar o percurso que o retira da igreja e o insere no espaço do museu. De acordo com Roque, nesta transferência o objeto “[...] passa de um registro superior, porque sagrado, ao registro mediano, porque profano, do universo museológico [...]” (2005, p. 286).

Na carta circular “A função pastoral dos museus eclesiásticos”, da Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja há a afirmação que a identidade do patrimônio por ela amealhado se deve ao seu uso eclesial, pelo qual o mesmo não deve ser retirado desse contexto.

[...] A Igreja, portanto, deve evitar o perigo do abandono, da dispersão e da devolução das peças a outros museus (estatais, civis, privados) instituindo, quando for necessário, “depósitos dos museus” que possam garantir a sua conservação e fruição no âmbito eclesial. As peças de menor importância artística também testemunham no tempo o empenho das comunidades que as produziram e podem esclarecer a identidade das comunidades atuais. Por este motivo, é necessário prever uma forma adequada de “depósito do museu”. De qualquer modo, é indispensável que as obras conservadas nos museus e nos depósitos eclesiásticos permaneçam em contato direto com as obras que ainda se encontram em uso nas diversas instituições da Igreja. (2001, item 1.1. Importância do patrimônio artístico.: \Documentos\Função Museus Eclesiásticos.mht)

Fica claro nessa proposição a preocupação da Igreja com seus bens sacro-histórico-estéticos. No item 1.2 desta carta circular, que trata da aproximação à conservação do patrimônio histórico e artístico, está explicitada a necessidade das igrejas pensarem estratégias no sentido de que uma peça



sobre a qual sua função passou a se contextualizar mais especificamente nos valores históricos artísticos “[...] não seja totalmente separada da sua função pastoral, assim como do seu contexto histórico, social, ambiental e devocional, de que constitui uma peculiar expressão e testemunho [...]” (2001, Pontifícia Comissão para os Bens Culturais da Igreja).

A partir dessas considerações, a carta circular especifica a importância de se desenvolver programas que tenham adequada valorização e conservação do patrimônio, sempre respeitando o contexto eclesial. Assim, podemos destacar aqueles importantes e que têm relação direta com o memorial proposto para a guarda das imagens aqui tratadas: de acordo com a característica do acervo, a salvaguarda pode ser promovida pelos organismos específicos, seja diocesano ou nacional; a importância da elaboração de inventários e catálogos para o real conhecimento desse acervo e sua contextualização na vida social, devocional e eclesial da comunidade.

Seguindo essas premissas, a instalação do Memorial Paroquial do Município de Alegre, para se concretizar, deveria ter a colaboração e empenho seja de pessoas ou de departamentos ligadas às instâncias civis e eclesiásticas, que por motivos que não nos facultam aqui elucidar, não se concretizaram.



Figura 63: *Imagem de Santo Antônio de volta ao depósito*  
Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre, ES  
Fotografia: David Protti, 2011



Dessa forma, o projeto não conseguiu sair do papel e as imagens que não mais faziam parte do desenho iconográfico da igreja voltaram ao seu posto de onde tinham sido retiradas antes da restauração, ou seja, as pequenas prateleiras e por sobre os armários do depósito. Elas tiveram também o mesmo destino as imagens de Santa Cecília, São Sebastião e Nossa Senhora da Piedade, que já estavam no NCR, como o terceiro lote, para o início das intervenções restaurativas.



Figura 64: *Imagem de Santo Antônio de volta ao depósito*  
Igreja de Nossa Senhora da Penha. Alegre, ES  
Fotografia: David Protti, 2011

O retorno da imagem para este “não-lugar” acabou por encaminhá-la novamente para as instâncias do esquecimento, onde, segundo Ricoeur (2007, p. 423), vai fazer ligação direta com problemáticas onde estão incluídos aspectos da memória e da fidelidade ao passado, deixando abertas as proposições que apontam para a vulnerabilidade dessa condição, de onde se pode vislumbrar um horizonte de uma memória apaziguada. A proposta do memorial estava justamente em se fortalecer a memória e colocá-la em luta direta contra o esquecimento.

Podemos nos utilizar ainda as palavras de Ricoeur (2007, 423-425) para lastimar a não instalação do memorial paroquial, onde as imagens poderiam

fazer o papel de ter a missão de memória, com sua ambição de representar fielmente o passado. Poderiam ainda ser utilizadas como *ars memoriae*, como exercício operatório para ativar o “lembrar” o “não esquecer” e contrapô-lo com os mecanismos implícitos no esquecimento, que a fenomenologia da memória tende a identificar com a distância, com o afastamento e com eles a possibilidade de vir à tona a problemática de representação do passado e no caso das imagens, no pensamento de Didi-Huberman (2006), também o porvir.

## 5. Conclusão

Este trabalho analisou a forma como as imagens realizadas para o culto católico, referenciadas enquanto objetos devocionais, circunscritos no ambiente das igrejas, são transformadas quando se tornam objetos museológicos – entre outros fatores, por sua forma de apresentação. Como material objeto de estudo, utilizamos como *corpus* iconográfico principal o acervo de imaginária religiosa encontrada no Espírito Santo, restaurado pelo Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Inferimos, desta forma, três assertivas como conclusão: o poder do homem sobre o sagrado na definição do percurso dos objetos de culto; a ambivalência presente nestes objetos com livre trânsito entre as instâncias sagradas e profanas e a não possibilidade de o sagrado ser musealizável.

A significação do objeto prevalece pelo espaço e pela ambiência que o envolve. Desta forma, concluímos que sempre foi a ação do homem que tem constituído como também o destituído de suas funções. Esse envolvimento sempre se mostrou conflituoso e interdependente, como abordamos em um texto para a exposição “Aeterna Caeli Glória”,

[...] o sagrado só acontece com a presença do humano, que o cultua, que o reverencia, que o materializa. Sem o homem não há Deus. Em contrapartida, o humano necessita da presença do sagrado para que sua existência possa vir a ter sentido. Se faz necessário acreditar em uma força maior que os elementos materiais, algo que possa nos amparar quando as coisas se complicam além do que podemos resolver, algo que possa nos impulsionar para dar conta dessa vida e ainda da seguinte [...] (COLNAGO, 2007, p. 4).

Nesta relação, é o homem quem determina o *status* e o trânsito das imagens, do sagrado ao profano e deste novamente ao sagrado. São suas normas e procedimentos que condicionam o caráter ambivalente das imagens, fazendo-as assumirem posturas diferenciadas de acordo com os usos e as funções a elas impostas. Se consagradas e entronizadas nas igrejas dão conta das íntimas e poderosas ligações com o divino. Se levadas para os museus, amortecem seus poderes espirituais e se transformam em agentes de parte da

memória oficial de uma comunidade. Além disso, somente o fato de manterem sua integridade física e poderem novamente ser colocadas em um andor, isso as restitui seu poder e as fazem novamente interagir com uma comunidade religiosa, e nela novamente operar milagres.

De acordo com Roque (2005, p.1), a musealização do objeto religioso é encarada atualmente como uma das formas mais eficazes para a preservação do espólio advindo das igrejas ou dos imóveis a ela ligados, que pelos motivos os mais diversos deixaram de ter utilização nos rituais católicos, seja pela destruição de igrejas, pela alteração de suas funções. Mas foi sobretudo a renovação das práticas litúrgicas iniciadas a partir do Concílio Ecumênico Vaticano II, realizado entre 1962 e 1965, que propôs o despojamento dos espaços religiosos, contrapondo com os exageros e a ostentação decorativas que existiam em períodos a ele precedentes.

No entanto, essa musealização necessita de meios para que funcione de forma adequada, com a presença de espaços físicos condizentes com o acervo, de profissionais que respondam pela sua organização museográfica e por rigorosas normas de conservação e segurança.

A forma de reorganizar o espaço arquitetônico e o desenho museográfico anuncia o significado do objeto ali exposto. Ao mesmo tempo em que o afasta de sua função primeira – a devocional – permite ligá-lo aos mais diversos campos de conhecimento, ampliando sua gama de significações. Como objeto cultural poderá interagir com aspectos da história, da história da arte, da política, da sociologia, da antropologia, entre tantos outros.

Ao abordar esse tema, Roque diz que a forma de organização dos bens tombados pela Igreja desde o início obedeceu aos critérios utilizados nos museus de arte, para tanto “[...] nas iniciativas museográficas que desencadeou, o objeto era por norma, desvirtuado do conceito semântico enquanto interveniente num culto religioso, fazendo prevalecer particularidades estéticas, formais e materiais [...]” (2005, p. 289).

Esta autora vai pontuar uma diferença fundamental na forma de tratamento desses bens após o Concílio Vaticano II, evidenciando a documentação da Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja, que propõe anexar uma função catequética ao patrimônio com tutela eclesiástica, fazendo com que esses museus sejam também um instrumento de pastoral

[...] a Igreja sobrepõe-lhes a importância do significado religioso e litúrgico (...). embora o objeto continue a ser valorizado como obra de arte, é o sentido do sagrado que nele prevalece e é a sobreposição dos dois registros que lhe faculta uma leitura mais global e completa [...] (2005, p. 289).

Embora para a autora este elemento pendular entre objeto artístico e religioso possa estar presente nos museus onde a proximidade com as igrejas de alguma forma force e propicie essas leituras, pudemos verificar *in loco* que o mesmo não acontece nos dois museus estudados. No Museu do Aleijadinho e no Museu de Arte Sacra da Igreja do Pilar, bem como no Museu do Oratório, também em Ouro Preto e o Museu Diocesano de Mariana, MG, a organização museológica se faz tão presente que impõe uma leitura que não descarta, mas afasta o sagrado.

Essa alteração da função original dos objetos, segundo Muñoz Viñas, pode ser bastante frequente. Ao se referir às pinturas e esculturas religiosas ocidentais em restauração, lembra que elas normalmente pertenceram a outra época, e desta forma representam uma cultura anterior à atual e, principalmente se seu destino é um museu, elas podem passar a funcionar “[...] como obras de arte ou emblemas tradicionais locais, mas não como os objetos de evangelização ou de doutrina que muitas delas foram a algum momento [...]” (2004, p. 56).

Essa sensação é ainda mais potencializada nas exposições de arte religiosa, como as citadas no item 3.2, onde não somente há o distanciamento das igrejas, mas uma grande parte das imagens, por pertencerem a coleções particulares, são consideradas por seu alto valor enquanto peças confeccionadas em séculos passados e ou ainda mais valiosas se procedentes de artistas exponenciais desses períodos, como Mestre Piranga ou Aleijadinho. Além disso, a concepção curatorial e museográfica se mostram como as principais responsáveis pela prevalência dos aspectos estéticos sobre os religiosos.

Esses objetos, ao fazerem parte dos bens expostos no museu, vão por certo trazer e manter as referências de seu passado enquanto objeto devocional. No entanto, essa forma de rememoração se torna tênue diante da imposição e da força do desenho museográfico.



A guisa de exemplificação, utilizaremos a imagem de São Francisco de Paula, esculpida pelo Aleijadinho, e duas esculturas de Nossa Senhora do Pilar, situadas respectivamente no Museu do Aleijadinho e no Museu de Arte Sacra da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. Mesmo que junto dessas peças estejam referências de qual igreja ou altar se localizavam, ou mesmo em quais rituais elas poderiam ter sido utilizadas, o sentido do sagrado não é recuperado, ele é apenas apresentado. Mas o que fica mais evidente são seus aspectos formais, funcionais e seus conteúdos materiais e históricos mantidos pela norma museológica. Essa evidência vai ampliar a descontextualização dos objetos ali expostos, em especial o primeiro. As informações sobre sua confecção, atribuída ao principal artista do período barroco brasileiro, acabam sendo muito mais forte, mais importante para os dois pólos do museu – seu curador e seu visitante.



Figuras 1 e 2: Vitrines do Museu do Aleijadinho e do Museu de Arte Sacra do Pilar  
Ouro Preto, MG. Fotografias: Attilio Colnago, 2010

Embora as informações oferecidas pelos museus procurem destacar ou resgatar os componentes imateriais dos objetos, trazendo referências aos rituais que anteriormente os envolveram, esses momentos já foram levados pelo tempo, principalmente se levarmos em conta que estamos tratando de peças do século XVIII. Qualquer informação de seu contexto litúrgico será mais frágil do que a presença real dos objetos à frente dos visitantes dos museus. Nas vitrines eles se apresentam impecavelmente conservados pelos ateliês de restauro, sob uma iluminação que evidencia o contraste de suas cores, entre as partes lisas das carnações e dos estampados dos tecidos, o brilho dourado de seus esgrafiados e da prata de seus resplendores.

Não há como concorrer com o apelo visual presente nessas imagens, evidenciados pela ação do museólogo ou do cenógrafo, não importando qual a tutela à qual o museu está subordinado.

Nos museus estudados, mesmo fazendo parte do mesmo conjunto arquitetônico, pois são áreas contíguas às igrejas, as vitrines neles inseridas sempre criam fundos neutros, artificiais, cuja função primordial está em destacar as peças nelas contidas e, nesse enclausuramento, nunca conseguem manter o sagrado.



Figura 3: *Vitrines do Museu do Aleijadinho*. Ouro Preto, MG  
Fotografia: Attilio Colnago, 2010

Os ambientes criados pelos museus em nada lembram os ambientes anteriores, são propositadamente artificiosos, de modo que esta nova contextualização permita sua apreensão pelas mais variadas formas de conhecimento, o que leva as imagens a revelar seus significados e mistérios. Isso, no entender de Otto (2007), vai inseri-las no mundo onde os seus significados podem ser percebidos de forma lógica e racional, portanto, afastando-os das instâncias sagradas que necessitam se manter distantes, mergulhadas em seus mistérios.

Quanto mais as imagens são estudadas, mais são desvelada as suas histórias, ampliando a possibilidade de mais apartá-las do sagrado.

No entender de Otto (2007), essa passagem para o plano dos elementos racionais, concretos, delas retira os elementos concernentes ao *mysterium* no qual devem estar inseridas as coisas que lidam com as divindades, com as coisas que necessitam ter em seu âmago algo superior, distante, que não pode ser explicado. Algo que não se vê e pouco se sabe e no qual se acredita e que as torna divinas. E somente o fato do homem religioso ver ou tocar uma relíquia sagrada, torna-o ungido e purificado, sanando não somente os males da alma, mas também do corpo.

Diante dessas imagens em suas vitrines, por mais que o visitante seja religioso, não há possibilidade de um convite a uma introspecção, a entabular uma prece diante do santo, a interagir com a divindade. Desta forma, concluímos que o sagrado não pode ser musealizado.

Como muito bem definiu Eliade, o sagrado e o profano são antagônicos, com limites, atuações e localizações distintas e equidistantes. Se o objeto transpôs o umbral definido pelo espaço da igreja, ele definitivamente se insere no mundo dos homens e, portanto, há uma ruptura com as instâncias divinas.

Castro afirma que os objetos, ao serem inseridos no contexto dos museus, são acrescidos de qualificação museológica e nesse processo “[...] a apropriação se metamorfoseia em patrimônio, a admiração se volatiliza em veneração, o contemporâneo recua à intemporalidade e o profano se transfigura em sacralização [...]” (2009, p. 81).

Dessa forma, uma nova sacralização vai envolver o objeto, mas esta vai se dar somente em sua estrutura física, em seus componentes e significados materiais.

Ainda de acordo com Castro, “[...] a extensão do sagrado alcança tudo aquilo que não se deixa ver em sua inteireza, por isso sagrado [...]” (2009, p. 81). Isso por certo acontecia com as imagens enquanto no ambiente das igrejas, onde se mostravam em seus altares, mas mantinham nessa apresentação os elementos inerentes aos mistérios que envolvem e qualificam as coisas divinas.

No âmbito do museu, os objetos vão se revelar por inteiro e ainda segundo a mesma autora, “[...] a revelação restringe sua validade, na medida

em que o sagrado não é sagrado por ser válido ou legítimo, e sim por se estender além do bem e do acaso [...]” (2009, p. 81).

A organização museológica vai permitir uma apropriação diferenciada da imagem, num processo que permite o seu desvelamento, afastando-a dessa forma dos enigmas pertinentes aos objetos sagrados.

Muito a propósito, Castro citando Deloche enfatiza que no museu “[...] a arte torna-se o verdadeiro sagrado, o humanismo que ela exprime ocupa o lugar da religião [...]” (2009, p. 83), e essa sacralização que lhe é determinada impõe também “[...] hierarquizações e racionalidades que endossam o critério do contexto estético [...]” (2009, p. 84).

Está implícita nessa nova sacralização uma espécie de ritual de passagem, uma espécie de morte, mas uma morte que preununcia um novo início, um novo recomeçar. Se nos apoiarmos na reflexão de Girard, na sua obra “A violência e o sagrado”, podemos afirmar que “[...] na morte há morte, mas também há vida [...]” (1990, p. 312). Este autor transmite a sua inquietação sobre o sacrifício, o que nos permite fazer uma analogia com a mudança do estatuto dos objetos que trocaram o sagrado da igreja pelo sagrado do museu. Nessa ação foi sacrificada a função primária da imagem relacionada ao seu valor devocional, com sua ligação com o divino, mas em contrapartida foi dado a elas uma nova função relacionada com os elementos da museologia, onde são vivificadas por seus componentes estéticos, presenteando-as com uma nova idéia de temporalidade que as sinaliza para a eternidade.

## 6. Referências

ABREU, Carol. O desejo da conquista. *In*. VASCONCELLOS, João Gualberto M. (Org.) **Vitória: trajetórias de uma cidade**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1993. p. 41-60.

ARANTES, Antonio Augusto. (Org.). **Produzindo o passado: estratégias de construção de patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARAUJO, Emannel. (Curador). **O universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: SESI, 1998.

\_\_\_\_\_. Os anjos estão de volta. *In*. **Os anjos estão de volta**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2000.

ARRIVABENE, Talita Goulart. **Acervo iconográfico da igreja de São Gonçalo: vestígios do passado na dialética do presente**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

ASSMANN, Jan. **Religión y memória cultural: diez estúdios**. Buenos Ayres: Lilmod, Libros de la Araucária, 2008.

ÁVILA, Cristina. Oratórios brasileiros e fé cotidiana. *In*: GUTIERREZ, Ângela (Coord.) **Museu do oratório**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 1999.

BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARDI, Pietro Maria. Introdução. *In*: NIEMEYER, Oscar et al. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BASCHET, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. *In*: SCHMITT, Jean-Claude et BASCHET, Jérôme. **L'image. Fonctions et usages des l'Occident médiéval**. Tradução de Maria Cristina Leandro Pereira. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. (material didático).

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Tradução Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Tradução de Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

\_\_\_\_\_. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1989.



BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução do Centro Bíblico de São Paulo. 13. ed.rev. São Paulo: Ave Maria, 1968.

BONICENHA, Wallace. **Devoção e caridade**: as irmandades religiosas na cidade de Vitória. Vitória: Multiplicidade, 2004.

BOROBIO, Dionísio. **A dimensão estética da liturgia**: artes sagradas e espaços para celebração. Tradução de Paulo Ferreira Valério. São Paulo: Paulus, 2010.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *In*: NOVAES, Adauto. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BURCKHARDT, Titus. **A arte sagrada**: no Oriente e no Ocidente. São Paulo: Attar editorial, 2004.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução ao Barroco Mineiro**: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais. Belo horizonte: Crisálida, 2006.

CARVALHO, José Antônio. **O Colégio e as residências dos jesuítas no Espírito Santo**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1982.

CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica**: ensaio sobre o homem. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CASTRO, Ana Lúcia Sianes de. **O museu do sagrado ao segredo**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

COELHO, Beatriz. (Org.). **Devoção e Arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005.

COLNAGO, Attilio, Filho. **Mapeamento, catalogação e análise do estado de conservação do acervo do Museu de Arte Sacra do Espírito Santo**. Relatório de pesquisa. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1995 – 42 f.

\_\_\_\_\_. Senhora da Penha: ícone de fé quinhentista no Espírito Santo. *In*: **Farol Revista de Artes Arquitetura Comunicação e Design**. – nº 7 (1999) – Vitória: UFES, Centro de Artes, 2006. p. 78-85.

\_\_\_\_\_. Aeterna Caeli Glória. *In*: COLNAGO, Attilio (Org.) **Aeterna Caeli Glória**. Vitória: Galeria de Arte Espaço Universitário/UFES, 2007.

CORRÊA, Roberto Lobato. Monumentos, política e espaço. *In*: ROSENDAHL, Zeny, CORRÊA, Roberto Lobato. **Geografia**: Temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2005.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte das imagens**: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELLA VALENTINA, Andrea Aparecida. **Crônica de uma dispersão anunciada**: as imagens da capela da ordem terceira da penitência e da igreja conventual de São Francisco de Vitória. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

DERENZI, Luiz Serafim. **Biografia de uma ilha**. 2. ed. Vitória: PMV: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1995.

DE VARAZZE, Jacopo. **Legenda áurea**: vida dos santos. Tradução, apresentação, notas e seleção iconográfica de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'histoire de l'art dans les limites de la simple pratique . In: \_\_\_\_\_. **Devant l'image**. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art. Paris: Minuit, 1990

\_\_\_\_\_. Poderes da figura: exegese e visualidade na Arte Cristã. **Revista de Comunicação e Linguagens**. n. 20, p. 159 – 177, 1994.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Ante el tiempo**. Buenos Aires. Tradução para o espanhol de Adriana Hidalgo: 2006.

DUBY, Georges.(Coord.).Arte e sociedade. In: **Idade Média**. In: **História Artística da Europa**. DUBY. G; LA CLOTTE, M. (Org.). Tradução de Mário Dias Correia (ed. Portuguesa); adaptação texto e notas Thaís Nicoltti de Camargo (ed. brasileira),Tomo I. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELTON, Elmo. **Velhos templos de Vitória** & outros temas capixabas. Vitória: Conselho Estadual de Cultura, 1987.

ETZEL, Eduardo. **Arte sacra popular brasileira**: conceito, exemplo, evolução. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1975.

\_\_\_\_\_.**Imagem sacra brasileira**. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1979.

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos e devoção: o culto às imagens. **Revista Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: Ceib, n. 3, p. 11-21, 2006.

FERNANDES, Luciano de Oliveira. **O triunfo eucarístico**: festa barroca e documento/monumento. (s.d.) Disponível em [www.ichs.ufop.br](http://www.ichs.ufop.br). Acesso em: 24. fev. 2011.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A escultura na Bahia do século XVII: autorias e atribuições: **Revista Imagem Brasileira**, Belo Horizonte: Ceib, n.1, p. 175-182, 2001.

\_\_\_\_\_. O Concílio de Trento: as constituições primeiras do arcebispado da Bahia e a arte religiosa no Brasil. **Revista Imagem Brasileira**, Belo Horizonte: Ceib, n. 4, p. 13-20, 2009.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Tradução de Mary Barros. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FREEDBERG, David. **El poder de las imágenes**: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. Madrid: Cátedra, 1992.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: UNESP:Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. **Coisas ocultas desde a fundação do mundo**: a revelação destruidora do mecanismo vitimário. Tradução de Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GOMBRICH, E. H.. **Los usos de las imágenes**: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

GULLAR, Ferreira. Barroco: olhar e vertigem. *In*: NOVAES, Adauto. (Org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 217-224.

GROULIER, Jean-Francois (Coord.) A teologia da imagem e o estatuto da pintura. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org). **A pintura** : textos essenciais. São Paulo: Ed. 34, v. 2, 2004.

HODSON, Geoffrey. **O lado interno do culto na Igreja**. Tradução de Carmen Penteado Piza. São Paulo: Pensamento,[19--].

IGREJA CATÓLICA. **Carta do Papa João Paulo II aos artistas, 1999**.

Disponível em

<[http://www.vatican.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/letters/documents/hf\\_jp-ii\\_let\\_23041999\\_artists\\_po.html](http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/letters/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists_po.html)>. Acesso em: 5 abr. 2011.

IGREJA CATÓLICA. **Pontifícia Comissão para os Bens da Igreja**. 1999.  
Disponível em  
<[http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_index-documents\\_po.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_index-documents_po.html)>. Acesso em: 5 abr. 2011.

IGREJA CATÓLICA. **Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II**. São Paulo: Paulus, 2001.

KLUG, Letícia Becalli. **Vitória**: sítio físico e paisagem. Vitória: EDUFES, 2009.

LEADBEATER, C. W. **O lado oculto das coisas**. Tradução de Raymundo Mendes Sobral. São Paulo: pensamento, [19--].

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

LEZENWEGER, Josef. et al. **História da igreja católica**. Tradução de Fredericus Stein. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1970.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República**. Vitória: Ed. Do autor, 1997.

LOPES, Rogério José. Imagens e devoções no catolicismo brasileiro: fundamentos metodológicos e perspectivas de investigações. São Paulo. **Revista de Estudos da Religião**. n. 3, p. 1-29, 2003.

MARTINELLI, Henrique Zilmo Junior. **André Carloni**: vivendo a construção da cidade. 2002. 197 f. Monografia ( Graduação) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2002.

MARX, Murillo. **Nosso chão** : do sagrado ao profano. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

MATOS, Henrique Cristiano José. **Introdução à história da Igreja**. 5.ed. Belo Horizonte: O Lutador, 1997.

MEC.SPHAN.PRÓ-MEMÓRIA. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural do Brasil**: uma trajetória. Brasília: Coordenadoria Editorial da Fundação Nacional Pró-Memória, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura.3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MESA, José de; GISBERT, Teresa. **El retorno de los Angeles**. Barroco de las Cumbres em Bolívia. La Paz: Unión Latina, 2000.

MIRANDA, Clara Luisa (Org.). **Memória visual baía de Vitória**. Vitória, 2001. Pesquisa acadêmica Departamento de Arquitetura do Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo; FACITEC, Prefeitura Municipal de Vitória. Vitória, 2001. Disponível em <<http://www.baiadevitoria.ufes.br>>. Acesso em: 7 mar. 2010.

MONTEIRO, Albanize Maria de Oliveira. **A criação do memorial Paroquial na Igreja Nossa Senhora da Penha em Alegre/ES, como meio de preservação do seu patrimônio artístico e cultural**. Monografia (Especialização em Espaço Litúrgico e Arte Sacra) Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre, 2008.

MONTEIRO, Peter Ribon. **Vitória: cidade e presépio**: os vazios visíveis da capital capixaba. São Paulo: Annablume; Fapesp; Vitória: Facitec, 2008.

MONTES, Maria Lucia. O retorno dos anjos. *In: Os anjos estão de volta*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2000.

MÜLLER, Fábio. **O templo cristão na modernidade**: permanência simbólicas & conquistas figurativas. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoria contemporânea de la restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, [19--].

NIEMEYER, Oscar et al. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

NOVAES, Maria Stella de. **O relicário de um povo**: o santuário de Nossa Senhora da Penha. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1958.

\_\_\_\_\_. **Jerônimo Monteiro**: sua vida e sua obra. Vitória: Arquivo Público Estadual, 1979.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Devoção negra**: santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2008.

OLIVEIRA, José Teixeira de. **História do Estado do Espírito Santo**. 2. ed. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2008.

OLIVEIRA, Miriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. *In: Mostra do redescobrimento*: arte barroca. AGUILAR, Nelson, (Org.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos, 2000 (Artes Visuais).

ORLANDIS, José. **Historia de la iglesia**: I. la iglesia antigua y medieval. Madrid: Palabra, 2006.



OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PASTOUREAU, Michel. **O tecido do diabo**: uma história das riscas e dos tecidos listrados. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro ; FERREIRA, Raquel Diniz. Um caso de homonímia sacra: o orago da igreja de São Gonçalo (Vitória-ES). **Farol Revista de Artes Arquitetura Comunicação e Design**.– Vitória, n.7, p. 68-70, dez. 2006.

\_\_\_\_\_. identidades cambiantes: transformações iconográficas na imaginária sacra. **Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Ibero Americano**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

QUITES, Maria Regina Emery. Imaginária Processional: classificação e tipos de articulações. **Revista Imagem Brasileira**. Belo Horizonte, CEIB, n. 1, p. 129-134, 2001.

\_\_\_\_\_. As imagens processionais sob o olhar dos viajantes do século XIX. **Revista Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: CEIB n. 3, p. 23-30, 2006.

\_\_\_\_\_. **Imagem de vestir**: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2006.

REAU, Louis. **Iconografia del arte cristiano**: iconografia de los santos. Barcelona: Serbal, 2000.

\_\_\_\_\_. Iconografia da arte cristã. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.). **A pintura** : textos essenciais. São Paulo: Ed. 34, 2004, v. 8, p. 66-82.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SAS-ZALOZIECKY, Wladimir. **Bizâncio**. Lisboa: Editorial Verbo, 1969.

SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem ao Espírito Santo e Rio Doce**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Tradução de José Rivair Macedo. São Paulo: EDUSC, 2007.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Representaciones: de la ciudad-capital a la metrópoli In: **Centro de Cultura Contemporania de Barcelona**. Ciudades del globo al satélite. Barcelona: Electra/CCCB, 1994.

SOUZA, Luis Antonio Cruz. (Org.). **Alfaías sagradas**: obras do acervo do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, Minas Gerais. Belo Horizonte: EBA/UFMG/IPHAN, 2005, p.18.

TIRAPELI, Percival. **Igrejas paulistas**: barroco e rococó. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

\_\_\_\_\_.(Org.). **Arte sacra colonial**: barroco memória viva. São Paulo: UNESP, 2005.

TREVISAN, Armindo. **O rosto de Cristo**: a formação do imaginário e da arte cristã. Porto Alegre: AGE, 2003.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

VASCONCELLOS, João Gualberto. (Org). **Vitória**: trajetórias de uma cidade. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1993.

VEINE, Paul Marie. **Como se escreve a História**. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WOLF, Norbert. **Giotto Di Bondone**: a renovação da pintura. Tradução de André Marcelo. Lisboa: Taschen, 2007.

YATES, Frances Amélia. **A arte da memória**. Tradução de Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1983. Vol. I.

## 7. Corpus iconográfico

### 7.1. ACERVO DAS COMUNIDADES RELIGIOSAS

Compõem esse conjunto as imagens pertencentes às comunidades religiosas do Espírito Santo, que foram restauradas pelo Núcleo de Conservação e Restauração e não incluídas no corpo da dissertação.



Figuras 1e 2: *Nossa Senhora do Rosário*. Madeira policromada, 96 x 38 x 29cm, Vila Velha  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2000



Figuras 3 e 4: *Sagrado Coração de Jesus*. Madeira policromada. 143 x 51 x 45 cm, Vila Velha  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2000



Figuras 5 e 6: *Nossa Senhora das Dores*. Nova Almeida  
Madeira policromada. Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago



Figura 7: *Nossa Senhora da Consolação*  
Madeira policromada, 192 x 110 x 85cm, Cachoeiro do Itapemirim  
Fonte: Cartão postal da igreja.





Figura 8: *Nossa Senhora da Glória*. Madeira policromada, 84,5 x 41 x 28cm  
Seminário Nossa Senhora da Penha, Vitória  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografia: Gilca Flores de Medeiros, 2006





Figuras 9 e 10: *Nossa Senhora da Penha*. Madeira policromada, 104,5 x 76 x 44cm  
Pindobas, Venda Nova do Imigrante

*Nossa Senhora da Saúde*. Madeira policromada. 149,3 x 55,2 x 40,5cm  
Bauilha, Colatina

Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Rosangela Meger, 2005, 2006



Figuras 13 e 14: *Imaculado Coração de Maria*. Madeira policromada, 123 x 38 x 26cm  
São Silvano, Colatina  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Renato Marianno, 2007



Figuras 11 e 12: *Nossa Senhora do Amparo*. Madeira policromada, 72 x 28 x 22cm  
Vila de Itapemirim  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Renato Marianno, 2011



## 7.2. ACERVO DE ARTE SACRA DO MUSEU SOLAR MONJARDIM. IBRAM.ES.

Faz parte desse grupo alguns exemplares de iconografias pertencentes a esse acervo, listadas no Anexo I.



Figuras 15, 16, 17, 18 e 19: *Nossa Senhora da Conceição*  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: David Protti, 2011



Figuras 20, 21 e 22: *Nossa Senhora com Menino*  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: David Protti, 2011





Figuras: 23, 24, 25, 26, 27 e 28: *Sant'Ana*  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: David Protti, 2011





Figuras 29, 30 e 31: *Santo Antônio*  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: David Protti, 2011



Figuras 32, 33 e 34: *São João Batista*  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: David Protti, 2011



Figuras 39, 40, 41 e 42: Anjos  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Karoline Stelzer





Figuras 35, 36, 37 e 38: *Santa Luzia, Santa Margarida de Cortona, Cristo da Cana Verde e São José*  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: David Protti, 2011

## ACERVO DO MUSEU DE ARTE DO ESPÍRITO SANTO

**Projeto:** Mapeamento, Catalogação e Análise do Estado de Conservação do Museu de Arte Sacra do Espírito Santo.

**Registro:** Nº 051/93 – PRPPG.UFES. **Período de realização:** 1993-1995

**Coordenação:** Attilio Colnago Filho

**Participantes:** Raquel Ramos Pimentel (técnica em restauração- NCR)  
Lucimar Ventrone e Eucimar Rosendo Torres (alunos com bolsas de iniciação científica)

Levantamento realizado tendo como parâmetro o livro de tombo do Museu de Arte Sacra, bastante confuso, com numeração que não mais existia nas peças, e um arrolamento mais recente, realizado pelo museólogo Sebastião Pimentel Franco e por Leonor Araújo, diretora do Museu Solar Monjardim, na ocasião deste arrolamento.

## DIVISÃO DO ACERVO POR ICONOGRAFIAS

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Nossa Senhora da Conceição</b>	madeira	982   39 39
		982   38 38
		982   45 45
		982   47 47
		982   48 48
		982   49 49
		982   51 51
		982   56 56
		982   62 62
		982   76 76
		982   77 77
		982   79 79
		982   80 80
		982   88 88
		982   104
		982   124
		982   204 204
		Sem registro
	terracota	982   02 02
	terracota	982   50 50
		982   67 67
		982   78 78
		982   84 84
		983   183 183
	marfim	982   169
	marfim	983   189 189
		10. 45. 83
	gesso	10. 45. 83
	total	27

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Nossa Senhora</b>	madeira	982   11 11 982   59 59 982   63 63 982   113 113 982   178 178 982   199 199 983   187 187 983   206 983   220 311 I 70 70 Sem registro
	terracota	982   61 61
	marfim	982   199 199 982   200 200
	total	14

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Nossa Senhora com menino e pastor</b>	terracota	982   175
	total	01

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Nossa Senhora com menino</b>	madeira	982   174 982   176 176 982   177 177
	terracota	982   173 173 982   180 Sem registro
	marfim	982   170 170 982   171 171
	louça	972   182 182
	gesso	982   98 98
	total	10

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Pietá</b>	madeira	982   04 04
	terracota	982   43 43
	total	02

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>N. Sra. Assunção</b>	madeira	983   225 318
<b>N. Sra. do Bom Parto</b>	madeira	982   66 66 Sem registro
<b>N. Sra. da Soledade</b>	madeira	982 23
<b>N. Sra. do Carmo</b>	madeira	983   211 211
<b>N. Sra. do Rosário</b>	madeira	983   226 319
<b>N. Sra. da Vitória</b>	madeira	983   207 207
<b>N. Sra. dos Remédios</b>	madeira	982   3.3
<b>N. Sra. das Dores</b>	madeira	982   54 54
	madeira (roca)	983   197 199
<b>N. Sra. Auxiliadora</b>	terracota	982   64 64
<b>N. Sra. das Graças</b>	estanho	983   121 121
<b>N. Sra. do Rosal</b>	pedra ança	982   65 65
<b>N. Sra. do Rosário</b>	pedra ança	982   37 37
	total	14



ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Sant'Ana Mestra</b>	madeira	982   10 10 982   28 28 982   30 30 982   41 41 982   42 42 982   85 85 982   86 86 982   87 87 982   97 97 982   172 172 982   205 205 Sem registro
	terracota	982   27 27 983   210 210
	gesso	982   82 82 982   92 92
	total	16

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Santa Bárbara</b>	madeira	982   68 68 983   201
<b>Santa Isabel</b>	madeira	982   46 46 982   123 123
<b>Santa Rosa de Viterbo</b>	madeira	982   31 31
<b>Santa Rosa</b>	madeira	983   186 186 70
<b>Santa Cecília</b>	madeira	982   71 71
<b>Santa Margarida de Cortona</b>	madeira	982   44 44
<b>Santa Luzia</b>	madeira	179
<b>Santa Ursula</b>	madeira	982   12 12
	total	11

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Santo Antônio</b>	madeira	982   13 13 982   14 14 982   15 15 982   16 16 982   17 17 982   19 19 982   22 22 982   89 89 982   90 90 982   94 94 982   96 96 982   99 99 982   100 100 982   101 101 982   106 106 982   107 982   112 112 982   145 145 Sem registro
	terracota	982   137 137
	gesso	982   140 140
	total	21

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>São José</b>	madeira	982   06 06 982   115 115 982   118 118 983   196 196
	pedra ança	982   52 52
<b>São José de Botas</b>	madeira	983   212 212 Sem registro
<b>São Francisco de Assis</b>	madeira	982   26 26 982   32 32 982   40 40 982   105 105 982   116 116
<b>São Francisco Xavier</b>	madeira	983   202 202
<b>São Benedito</b>	madeira	982   81 81 982   111 111
	terracota	982   21 21
<b>São João Nepomuceno</b>	madeira	982   53 53
<b>São João Batista menino</b>	madeira	982   35 35
<b>São João Batista</b>	madeira	982   05 05 982   55 55 982   109 109 982   119 119 982   128 128 983   213
	terracota	982   125 125 982   130 130
<b>São Cosme e Damião</b>	madeira	982   131 982   132
<b>Santo Estevão</b>	metal	982   126
<b>Santo Agostinho</b>	gesso	982   120 120
<b>São Ruperto</b>	madeira	982   34 34
<b>São Bento</b>	madeira	983   224
<b>São Gabriel</b>	madeira	982   36
<b>São Raimundo Nonato</b>	madeira	982   57 57
<b>São Sebastião</b>	madeira	982   133 133
<b>São Geraldo</b>	metal	983   193 193
<b>São Pedro</b>	louça	983   192 192
<b>Gaspar (Rei Mago)</b>	madeira	983   191 191
<b>Tibério</b>	madeira	983   190 190
	total	39

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Menino Deus</b>	madeira	982   24 24 982   25 25 982   58 58 982   164 982   165 165 982   167 167 S1 28 Sem registro
	total	08

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Pomba do Divino</b>	madeira	982   223 983   4 221 983   7 224 983   8 225 983   38 256 983   222
	total	06

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Anjos</b>	madeira	982   72 72 982   73 73 982   74 74 983   217 217 Sem registro
	total	05

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Cristo Crucificado</b> (sem cruz)	madeira	982   150 150 982   151 151 982   152 982   154 154 982   155 155 982   156 982   157 157 982   158 982   159 159 982   160 982   161 982   162 983   153 153 Sem registro Sem registro Sem registro
	marfim	982   69 69 982   163
	total	18

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Cristo Crucificado</b> (com cruz)	madeira	982   135 982   141 141 982   146 146 983   208 983   209 209 Sem registro
	metal	982   134 982   143 143 982   214 214 140 A e S   25
	gesso	982   138 138
	madrepérola	983   215
	total	12

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Cristo ajoelhado</b>	madeira	982 I 108 108 Sem registro
<b>Cristo em pé</b>	madeira	982 I 29 29 982 I 110 110 983 I 203
	total	05

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Cruz</b>	madeira	983 I 64 281 Sem registro
	total	02

ICONOGRAFIA	SUPORTE	Nº DE REGISTRO
<b>Oratório com Cristo e 05 figuras</b>	Madeira, imagens em pedra	982 I 70 70
	total	01

## Anexo II

Exemplos de recuperação da leitura das imagens por meio de intervenções de restauração, realizadas pelo Núcleo de Conservação e Restauração.

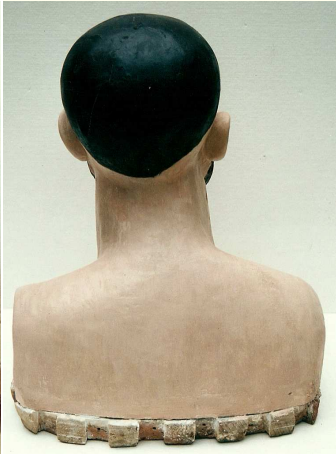
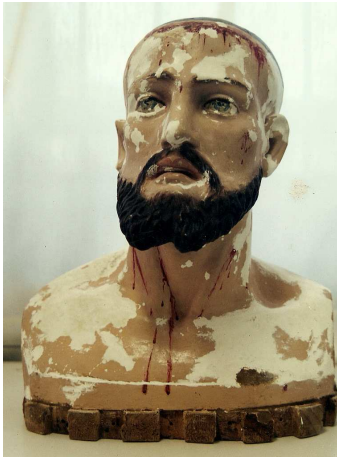




Figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, e 9: *Nossa Senhora das Neves*. Presidente Kennedy  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 1997

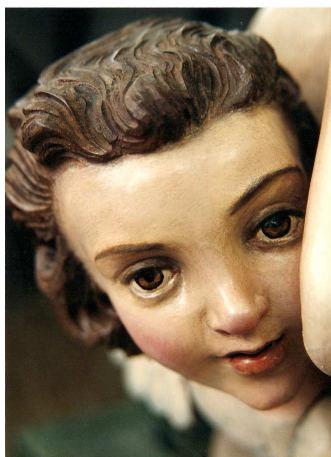


Figuras 10 e 11: *Nossa Senhora das Neves*. Presidente Kennedy  
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 1997



Figuras 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 20: *Senhor dos Passos*. Nova Almeida  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2001





Figuras 21, 22, 23, 24, 25 e 26: *Nossa Senhora da Consolação*. Cachoeiro do Itapemirim  
 Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Atílio Colnago, 2002